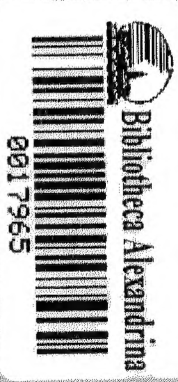
يوسف أبو العدوس

الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث

عاد المعرفيّة والجماليّة





الاستعارة
في النقد الأدبيّ الحديث

الأبعاد المعرفيّة والجماليّة

الدكتور
يوسف أبو العدوس
أستاذ البلاغة والنقد بجامعة اليرموك

الأهليـــة للنشـــر والتـــوزيع

الأهليـــة للنشـــر والتـــوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمـان / وسط البلد
خلف مطعم القدس ؛ ص . ب ٧٧٧٢
هـاتف ٦٣٨٦٨٨ - فاكـس ٦٥٧٤٤٥

منشورات الأهلية لعـام ١٩٩٧
يوسف العدوس / الاستعارة في النقد الأدبي الحديث
الطبعة العربية الأولى

تصميم الغـلاف ستديو سيسي ®
التنضيـد : روعـة للخدمات الطباعية

الفهرست

المقدمة ٧

الفصل الأول: النظرية المعرفية ٩

الفصل الثاني: النظرية الاستبدالية ٤٥

الفصل الثالث: النظرية السياقية ٩٧

الفصل الرابع: النظرية التفاعلية ١٢٧

الفصل الخامس: الاستعارة الاسمية ١٦٥

الفصل السادس: سيكولوجية الاستعارة ٢٠٧

الهوامش ٢٥٣

أهم المصادر والمراجع ٢٩٣



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

عندما يدقق الباحث النظر في المكتبة العربية يجد أن الأبحاث والدراسات التي اهتمت بنظرية الاستعارة نادرة بل تكاد تكون معدومة، لذا رأيت لزاماً عليّ دراسة الاستعارة بشيء من التعمق مستفيداً مما حوته المكتبة الغربية حول هذا الموضوع في الدراسات النقدية والأدبية.

وقد جاءت الدراسة في ستة فصول، اهتمّت الفصول الأربعة الأولى بنظريات الاستعارة المختلفة ومنها: النظرية المعرفية، والنظرية الاستبدالية، والنظرية السياقية، والنظرية التفاعلية، أمّا الفصلان الأخيران فقد كان الحديث فيهما عن الاستعارة الاسمية، وعن سيكولوجية الاستعارة.

تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني؛ إذ تعد عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات.

إن الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة، والمظهر الأساسي هو أن الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارىء لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية.

وتذهب النظرية الاستبدالية إلى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه.

أما النظرية السياقية فترى أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة

داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لميعاد تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له.

وتعيننا نظرية السياق التي تنظر إلى الاستعارة بوصفها نموذجاً لدمج السياقات، على تحليل الاستعارة، إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبين عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكويناً جذاباً، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لا بد منه لربط سياقين، ربما يكونان بعيدين جداً، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين.

وتؤكد النظرية التفاعلية أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، وتبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفاً جمالية، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخييلياً، وعاطفياً.

وقد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية؛ لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري، والدراسات الأدبية والبلاغية المعاصرة. وتجدر الإشارة إلى أن النقاد والبلاغيين العرب قد راعوا مبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها، وبين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، واستعملوا بعض المفاهيم الإجرائية التي تقربهم من النظرية التفاعلية الحديثة.

وقد أثير عدد من القضايا الأساسية الأخرى في هذه الدراسة تتعلق بمفهوم الاستعارة وطبيعتها، كالتشخيص، والإيحاء، والجدة، وتداعي المعاني، والتكثيف الزماني والمكاني...

وأخيراً فإنني لا أزعم أنني قلت الكلمة الأخيرة في هذا الموضوع، ولا أدعي أن هذا العمل بريء من العيوب والمآخذ،ولكنني لم أدخر جهداً في تهذيبه وتنقيحه.

والله أسأل السداد في القول والعمل

يوسف أبو العدوس

الفصل الأول

النظرية المعرفية

- ١ -

تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف وتعدد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات.

إن التركيب الأساسي للاستعارة بسيط جداً، فهناك مصطلحان يمثلان الشيء الذي يتم الحديث عنه، والشيء الذي يقارن به. وبمفهوم آي.أ. ريتشاردز «I.A.Richards» فإن الأول هو المشبه، والثاني هو المشبه به، والصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به هي وجه الشبه(١).

ويلاحظ أن المشبه به يمكن أن يكون ذاتياً، أو انفعالياً (عاطفياً). ومثال النوع الأول، إطلاق عرف الديك على حافة الجبل؛ لأن حافة الجبل تشبه العرف على رأس الديك. ومثال النوع الثاني «خيبة أمل مُرة»، إذ إن تأثير خيبة الأمل هذه مشابه لتأثير الطعم المر.

إن العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه والمشبه به، أو كما يقول سايس "sayce": زاوية الخيال. وإذا كانت المسافة بين المشبه والمشبه به قريبة نحو: «وردة تشبه أخرى»، فإن الاستعارة تكون مناسبة، ولكن دون أي صفة تعبيرية. لقد أغرم الشعراء المحدثون في إنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة؛ يقول الشاعر الفرنسي السريالي أندريه بريتون "Andre Breton": «عندما نقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات... ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة ومدهشة، فإن هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها». وعندما اقتبس ريشاردز هذا الكلام قال: «عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلاً، فإن الانفعال المتولد يكون أكبر»(٢).

ويرى جونثان كوهين "Jonathan Cohen" أن المشكلة الأساسية حول الاستعارة تتعلق بنظرية اللغة، لا بنظرية الكلام، وهنا لا بد من الإشارة إلى النقاط الآتية:

١ ـ إذا كان الوصف التزامني للغة لا يأخذ أي اعتبار للاستعارة، فإنه لا يعد أساساً ملائماً لتفسير الابتكارات الدلالية. إن اللغة مليئة بالاستعارات الميتة، مثل: عاطفة باردة، وجدال ضعيف، ووابل من الكلمات، والسؤال هو كيف دخلت هذه المصطلحات هنا إذا لم تكن الاستعارة موجودة في اللغة منذ وجودها؟

٢ ـ من الواضح أن صفات بعض اللغات الوضعية تكون فقيرة من حيث وجود استعارات فيها، مثل لغات برمجة الحاسوب؛ إذ إن السماح بتوليد استعارات في لغة هذه البرامج، يسبب نقصاً كبيراً في إعداد الأعمال التي تكون مصنفة على أساس معين، بعيداً عن التفسيرات المحتملة المتعددة. ومن ثمّ لا بد من التفريق بين نوعين من اللغة هما: اللغة الطبيعية (العادية)، واللغة الوضعية.

٣ ـ يلاحظ أن الاستعارة تكون موجودة في الكلام المباشر، وغير المباشر، بالدرجة نفسها في كثير من الأحيان؛ فالكلام غير المباشر في الجملة يحتوي على عناصر المعنى الاستعاري نفسها التي يحتويها الكلام المباشر، نحو:

أ ـ الطفل على الباب المجاور هو كتلة من اللهب.

ب ـ قال محمد: إن الطفل على الباب المجاور هو كتلة من اللهب.

وهكذا يكون المعنى الاستعاري ملازماً ومتمثلاً في الجمل، وليس في

الفعل الكلامي، ويشار هنا إلى أن الذي قاله محمد كان صحيحاً، وليس الذي عناه فحسب[٣]. وهذا الكلام يعارض حديث ج. سورل "J.Searle" عن الاستعارة الذي اهتم فيه بما يعنيه المتكلم عندما يلفظ العبارة، لا بالجملة المعطاة[٤].

- ٢ -

لقد أثار بيير فونتانيه "Pierre Fontanier" قضية الانحراف، وتساءل: أي وجه للغة عرضة للانحراف أكثر من غيره؟ ورأى أن هناك عائلة واحدة تنضوي تحت الانحراف في المعنى، وهذه العائلة هي بعض الأشكال البلاغية، التي يكون المعنى المقصود فيها عكس ما عبر عنه باستخدام الكلمات الظاهري، وتوجد الاستعارة ضمن هذه العائلة من الانحراف الدلالي(٥).

ويلاحظ كوهين أن الجملة الاستعارية تشكل منافرة بين الكلمات، ومن أمثلة ذلك:

ـ إن الذكريات أبواق صيد (أبو لينير).

ـ ماتت السماء (ملارمي).

وهاتان الجملتان تحققان النمطين الإسناديين الآتيين:

١ ـ الاسم ـ الرابطة ـ الصفة.

٢ ـ الاسم ـ الفعل.

فهما تمثلان معاً منافرة إسنادية مخصوصة، فلأجل أن يكون لجملة مات (س) معنى، لا بد لـ (س) أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند، أي أن يكون جزءاً من صنف الكائنات الحية، وكذلك الحال بالنسبة لصنف الآلات

الموسيقية، فهو وحده الذي يمكن أن يعطينا مسنداً يكون أبواق صيد مسنداً إليه، وليس الأمر كذلك بالنسبة للذكريات، وهكذا نكون أمام انحرافين.

أما في المثال: «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان»، فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذناه بمعناه الحرفي، أي الحيوان، إلا أن هذا مجرد معنى أول يحيل إلى معنى ثان. الإنسان ذئب لأخيه الإنسان، يعني حقيقة «الإنسان شرير». إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني. وتتدخل الاستعارة لأجل نفي الانحراف المترتب على هذه المنافرة. إن الانزياحين متكاملان؛ لأنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه، وتعد المنافرة خرقاً لقانون اللغة، وهي تتحقق في المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة، وهي تتحقق في المستوى الاستبدالي.

حالة الانحراف: منافرة.

نفي الانحراف: الاستعارة.

ويمكن أن يرمز لهذا بالرسم الآتي، حيث يجسد السهم الملاءمة، ويجسد الخط المنقطع المنافرة:

الدال

↓

المدلول ١ + الوظيفة



المدلول ٢ ←

فنحن إذن أمام مستويين مختلفين:

الأول: سياقي، يحدد البعد الاستعاري الاستبدالي، ويحدد درجة الانحراف الدلالي للكلمة في الجملة، خروجاً على دوائرها الدلالية المعجمية، أو دخولاً في حدود الدوائر الدلالية لكلمة أخرى. . . . الخ.

الثاني: تركيبي جملي، يحدد اقتضاء الكلمة كلمة أخرى في بعد دلالي، يدور في إحدى الدوائر الدلالية المعجمية، في حدود ما ذهب إليه الجرجاني في نظرية النظم(٦).

وهنا لا بد من الإشارة إلى حديث ريفاتير عن السياق الأصغر، الذي يمكن التمثيل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يعد من صفاته، نحو: شمس سوداء، وعطر صارخ، وضوء خجول. . . فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر، والوصف الذي أعطيه انحراف، ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة الآتية:

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي.

ويمكن أن يدخل هذا السياق الأصغر في سياق أكبر، ليشكل سلسلة لغوية ممتدة، لا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية، أو عدد معين من الجمل، إنما تتحدد نهايتها بشعور القارىء، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر، ويعطي ريفاتير شكلين رئيسين لهذا السياق الأكبر:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق.

سياق + مسلك أسلوبي يبتدىء سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي.

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة حتى تصبح نفسها سياقاً(٧).

لقد وصف هوبز "Hobbes" ما دعاه بالاستخدامات المختلفة للكلام،

وذهب إلى وصف إساءات الاستعمال في اللغة، وجعل الاستعارة ضمن ذلك، إذ بين أن المعاني المستقرة أساسية في أية لغة، أما الاستعارة فهي إساءة استخدام في أية لغة، وعندما تحدث عن الخاتمة السخيفة، جعل استخدام الاستعارة والمجازات وأنواع البلاغة الأخرى، بدلاً من استخدام الكلمات الحقيقية، سبباً في تلك الخواتيم السخيفة، إذ إن مثل تلك الاستعارات يجب ألا يعترف بها(٨).

ومثل هذا الرأي القائل بأن الاستعارات يجب ألا يعترف بها، وأنها سوء استعمال، وانحراف عن اللغة يواجه صعوبات شتى. إن أنواع البلاغة بما فيها الاستعارة تعد جزءاً أساسياً من الاستعمال اللغوي وليست انحرافاً عنه، ومن المعروف أن استعارة اليوم، قد تكون حرفية وحقيقية غداً، كما هو الحال في رجل الطاولة، وأسنان المشط، مثلاً. وعندما يقال: «له حفرة في رأسه»، فإن المعنى الذي يتبادر إلى الذهن، قد لا يكون المعنى الذي يفترض أن يكون في حرفية الكلام العادي، وإذا كان هذا الحدس صحيحاً، فيجب ألا تكون «حفرة في الرأس» جملة تشتمل على انحراف عن التعبير، والأسلوب العادي. والخطأ الذي يقع فيه بعض الباحثين، هو الافتراض بأن للتعبير اتجاهاً واحداً. ولا بد من الاعتراف بوجود مجموعة من القوانين للمعنى الثابت، وأن اللغة تعمل في مجالات متعددة، وتوجد هناك مستويات مختلفة من الاستعمال. . . (٩).

إن الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة، والمظهر الأساسي هو أن الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية، التي تدعو القارىء لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية.

- ٣ -

وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى بعض أنواع الاستعارات التي يتضمنها الشعر بشكل خاص، واللغة بشكل عام، ومنها:

١ - الاستعارات التجسيمية:

يعد الفيلسوف الإيطالي جيامباتستا "Giambattista" الذي عاش في القرن الثامن عشر، من أوائل الذين لاحظوا مثل هذه الاستعارات، وبين أن القسم الأكبر من التعبيرات التي ترجع إلى الأشياء غير الحية في اللغة تؤخذ بواسطة التحويل، والانتقال من الجسم الإنساني وأجزائه، ومن الحواس والعواطف الإنسانية، مثال ذلك: «جانب الجبل، وفم النهر، وقلب المدينة، وقلب المشكلة، ويد الساعة، ورجل الطاولة، وساق الشجرة. . .» وثمة تحولات في الاتجاه المقابل؛ لأنّ الكثير من أعضاء الإنسان تطبق على الجمادات، نحو: تفاحة آدم، ولسان البحر، وعنق الزجاجة، وطبلة الأذن. وجسم الإنسان مركز قوي للتوسع الاستعاري، إذ يعد قطاعاً من القطاعات البارزة التي تنتقل الكلمات منها وإليها، أو هو مركز من الانتشار والجاذبية(١٠). و يمكن أن نضرب مثالاً لتوضيح هذه المقولة، وهذا المثال يتمحور حول كلمة عين، التي لها معنى أساسي وأصلي، ومن ثم تقع بعد ذلك الامتدادات الدلالية، عن طريق الاستعمال المجازي، من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل. . .

* فقأ له عينه: أي أغلظ له في القول.

* على عيني: أي رحمة وشفقة وخوفاً من المكروه بالنسبة إليه (عندما نقولها لإنسان).

* عيون البقر: وهو نوع من العنب الأسود في الشام.
* لست أطلب أثراً بعين: أي أكتفي بما عندي، ولا أرغب في شيء غائب.
* صنع ذلك على عين: أي عمداً.
* أصابة بالعين: الحسد.
* جاء العين: الجاسوس.
* جاء العين: عضو في مجلس الأعيان، رئيس القوم.
* هذا عينه: أي نفسه وجوهره.
* عين الماء: مصب الماء.
* عين الماء: منبع الماء.
* عين الشمس: شعاعها وعينها.
* رأيت عيناً: طائراً أصفر البطن، أخضر الظهر.
* عين الإبرة.
* عين قادوم.
* هو نصب عيني.
* اجعل هذه الوصية بين عينيك.
* فرمقوا لي بالعيون.
* طلقة عين.
* لسواد عينيك.
* تقر عيني.

ونلاحظ أن العين الباصرة تستخدم فيها الجمل الآتية:

- ألقى نظرة عليه.

- استعصى عليه النوم.

- سهر عليه في لحظاته الأخيرة.

- تلصص على مشهد مسل(١١).

٢ - استعارات الحيوانات:

تعد مملكة الحيوانات المصدر الثاني للاستعارة، وبعض هذه الاستعارات ينطبق على النباتات، أو الأشياء عديمة الحس والوعي. وهناك مجموعة من استعارات الحيوانات التوافقية، نحو: «العشب الجائع»، وبعض هذه الاستعارات الحيوانية تتعلق بالأشياء غير الحية، كالأجهزة والآلات وأجزاء هذه الأجهزة. وتنتقل المجموعة الكبرى الأخرى للصور الحيوانية إلى مجال الإنسان، إذ يشبه الإنسان بأنواع معينة من عالم الحيوان على سبيل السخرية، أو الازدراء، أو الغرابة... مثال ذلك عندما يشبه الإنسان بالقط، والكلب، والخنزير، والفأر، والبطة، والأسد، وابن آوى... إذ يمكن أن يتصرف بطريقة كلبية، أو سمكية، أو ثعلبية، وتنبع هذه الاستعارات غير المحدودة من الاتجاه نفسه الذي نبعت منه الأعمال الأدبية منذ آيسوب "Aesop" إلى لافونتين "Lafontaine"، ومنذ الملحمة الإغريقية «حرب الضفادع والفئران» "War of the Frogs & Mice" لباتراكوميوماكيا "Batrachomyomachia" إلى «مزرعة الحيوان» "Animal Farm" لأورول "Orwell"، حيث إن الحيوانات أخذت تتكلم وتعمل كالإنسان.

وعلى الرغم من أن الصور الحيوانية، من بين أقدم العناصر في الأسلوب

الأدبي، إلا أنـهـا لم تفـقد شيـئـاً مـن قوتهـا. فمـثلاً لو رجعنا إلى مـصطلح يطير "fly" لوجدناه قد تطور استعارياً بشكل واسع نحو:

طـائـر	Flying
طائرة مـائية	Flying boat
الصحـون الطائرة	Flying saucers
مطار	Flying field
منطاد ذو محرك	Flying machine
خفاش الفـاكهة	Flying - fox

حتى إن أسماء بعض الطائرات قد أخذت أسماء استعارية معبرة، نحو:

الإعصار	Hurricane
نافثة اللهب	Spitfire
المذنب	Comet
الكوكبة	Constellation
مصاص الدماء	Vampire
الإعصار القمعي	Tornado

ويتحـدث أولمان « Ullman » عن أسبـاب تغيـر المعنى، ومنها الأسـباب النفسية، التي تدخل ضـمنها الاستعارة. ويلاحظ أن في الفكرة شيـئاً خاصاً له شـبه مـا بالفـرس مثـلاً (بالشكل، الحـالة، أو الصـفات) قـد أوحت بعـدد من

المصطلحات، والاستعارات التصويرية منها:

جحش الغسيل ينشر عليه لينشف	Clothes - horse
الفطرة السليمة	Horse - sense
مزاج خشن أو سمج	Horse - play
الكنباث، نبات لا زهري	Horse - tail
كرة البايسبول	Horse - hide
قهقهة	Horse - laugh
سمك التن	Horse - mackeres
مفاوضة مرفقة بمساومات بارعة وتنازلات متبادلة	Horse - trade
فجل حار	Horse - radish
أوبرا الخيل	Horse - play
من المصدر الأصلي	From the horses mouth

وحتى تلك المفاهيم التي تكون مجردة مثل الوقت، يمكن أن تكون مادية ومستوعبة من لدن الكاتب الخلاق، مثال ذلك عندما صور سارتر الجو المضني في يوم صيف حار فقال: الوقت يجري بهدوء، مثل النقيع الذي سخن بالشمس(١٢).

٣ ـ الاستعارات المتحولة من المادية إلى المجردة:

ومن أمثلة ذلك المجازات التي تتعلق بكلمة ضوء "light" نحو:

يلقي ضوءاً	To throw light

To enlighten	ينور ثقافياً أو روحياً
Eluminating	منور بالعلم أو المعرفة
Briliant	لامع، متألق
Beaming	متسع
Radiant	متوقد، مشع
Coruscating	متلالىء
Dazzling	باهر
Lime light	ضوء المسرح
To hold the spotlight	ضوء المسرح، مركز مسلطة عليه الأضواء
High - light	اللحظة المضيئة

- ٤ -

ويرى ميلر أن الاستعارات لا بد أن تتحول إلى شكل يماثل التشبيه حتى يتم فهمها، واقترح عدداً من القواعد لتحويل الاستعارة إلى شكل تشبيهي من أجل الفهم. وتعتمد هذه القواعد على تصنيف ثلاثي للاستعارات هو:

أولاً: الاستعارات الاسمية، نحو: «فلان سمك»، حيث إن هذه الاستعارة يمكن أن تأخذ الشكل الآتي: ب و (ح، ل).

ولفهم ذلك لا بد للمتلقي أن يبني تشبيهاً مماثلاً يتفق مع القاعدة الآتية:

ب و (ح، ل) + > (هـ ف) (هـ ج) (تشبه (ف (ح)، ج (ل))).

حيث إن (+) لا بد أن تفهم على أنها (تفسرك).

وهذا يعني أن استعارات (ح) التي هي من نوع (ل) يمكن أن تفسر كالآتي:

"هناك سمتان ف و ج حيث إن ح عندما يكون لها صفة ف تشبه ل عندما يكون لها صفة ج".

والقول بأن فرضية استعارة (ح) هي إحدى أنواع (ل) هو في الحقيقة مقارنة بين مفهومين. . . (كون ح هي ف و ل هي ج)، ووظيفة المستمع هي أن يستنتج هاتين الصفتين المتشابهتين، فمثال «فلان سمك»، قد يكون كالآتي:

قدرة فلان على التخلص من الحالات الصعبة، تشبه قدرة السمك على التخلص من الخطاطيف.

ثانياً: الاستعارات الإسنادية:

وهو كما في مثال (١): انطلقت السيدة غاندي إلى الأمام بسرعة كانطلاق البخار، حيث إنها تأخذ شكل مفهوم ج (ح) أو ج (ح ل)، ولفهم ذلك لا بد للمستمع من أن يبني تشبيها مركباً مماثلاً وفق القواعد الآتية:

ج (ح) + ٢(هـ ف) (هـ ل) (تشبه (ف (ح)، (ج (ل))).

أي أن الاستعارات مع المسندات الاستعارية من نوع (ح ج ط)، يمكن أن تفسر كالآتي: هناك صفة (ف)، وصفة (ل) مثل (ح) (الممدوح) يشبه (ل) البحر، وقد يبني المفسر هنا مسنداً آخر وصفة أخرى. ومرة أخرى فإن هناك مفهومين يمكن أن يقارنا. والقاعدة مثال رقم (١) سوف تنتج تشبيهاً يشبه (٢) و (٣).

٢ ـ السيدة غاندي تعمل شيئاً في الانتخابات يشبه سفينة تنطلق إلى الأمام.

٣ ـ تقدم السيدة غاندي في الانتخابات يشبه سفينة تنطلق إلى الأمام. (بزت غيرها).

ثالثاً: الاستعارات الجملية:

إن بعض الاستعارات كما في (ب) من مثال (٤)، ليست زائفة من الناحية التصنيفية، ولا يكون بينها أي تشابه نحو:

٤ ـ أ ـ كيف وجدت مزاج الرئيس اليوم؟

ب ـ زأر الأسد.

إن جملة الشكل المفهومي ج (ل) يمكن أن تفسر كالآتي:

ج (ل) + > (هـ ف) (هـ ح) (تشبه (ف (ح)، ج (ل))).

أي لو أعطيت مفهوماً غير متعلق، فإن ج ل ط تفسر كالآتي: هناك صفة أخرى (ف) وما تدل عليه الخاصية (ح)، حيث يصبح المفهوم (ح ف ط) مشابهاً (ل ج ط) و (ح ف ط) متعلقة بالخطاب. وإذا أردنا تفسير المثال الرابع (ب)، فلا بد من النظر إلى المثال الخامس والسادس:

٥ ـ زئير الأسد يشبه شيئاً يعمل شيئاً.

٦ ـ زئير الأسد يشبه الرئيس يزمجر غضباً.

وفي هذا المخطط العام توجد ثلاث قواعد لتحويل الاستعارات إلى شكل تشبيهي. والمشكلة العامة هي كيف أن كل واحدة من غير المعروفات في كل صيغة تعطي قيمة: فمثلاً كيف يتحرك المفسر من الفراغ (٢) إلى المحدود (٣)،

ومثله من (٥) إلى (٦)؟(١٣).

ولم يحاول ميلر أن يشرح جميع أنواع الاستعارات الأخرى، واقتصر حديثه على أصناف معينة، ومن ثم فإنه لم يأت بتفسير دقيق للاستعارة، فبقي الغموض محيطاً بها. وفي هذا المقام يمكن الإشارة إلى أبحاث سورل التي بيّن فيها تلك الصعوبات التي تعترض ما قاله ميلر، واقتراحه عدداً من القواعد التي تتكيء عليها العملية الاستعارية(١٤).

- ٥ -

ويثير جاكوبسون "Jackobson" مفهومين أساسيين يتعلقان بالاستعارة والكناية هما: مفهوم الاستقطاب ومفهوم التكافؤ. وينبع مفهوم الاستقطاب في اللغة من نظرة سوسير إلى المجالين التتابعي والترابطي في الأداء اللغوي. وكلام جاكوبسون هذا يرتبط بشكل وثيق بحديثه عن المشاكل اللغوية للاضطراب النفسي المسمى بالحبسة، إذ رأى أن المعوقين الأساسيين المتضادين ثنائياً «عوق التشابه وعوق التماس» يبدوان مرتبطين كلياً بالاستعارة والكناية.

ويرى جاكوبسون أن الاستعارة صورة بلاغية للتكافؤ، لأنها تقدم كياناً مختلفاً له حالة مكافئة لحالة الكيان الذي يشكل الموضوع الرئيس للصورة؛ ففي الاستعارة «تخنفست السيارة» تعرض حركة الخنفساء على أنها مكافئة لحركة السيارة، فهي مبنية على تشابه مفترض أو قياس بين الموضوع الحرفي «حركة السيارة»، وبديله الاستعاري «حركة الخنفساء»، وهكذا تكون الاستعارة ترابطية في ميزتها، وتستثمر العلاقات العمودية للغة(١٥). ويبين جاكوبسون أن الوظيفة الشعرية للغة بوصفها تعتمد على كل من الصيغتين الانتقائية والتجميعية، لكونهما وسيلتين لتحقيق مبدأ التكافؤ (تبرز الوظيفة الشعرية مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء إلى محو التجميع)، ويصبح هذا الإبراز العلامة

الفارقة للوظيفة الشعرية للغة مقارنة بأية وظيفة أخرى، ففي المثال السابق فإن «تخنفس» تنتقى من خزين الاحتمالات الذي يشمل بـ «سيارة»، وفق المبدأ الذي يجعل حركة السيارة، وحركة الحشرة متكافئين.

ويتحدث جاكوبسون عن وظيفة الاستعارة الأسلوبية، فالاستعارة قناة اتصال، إذ إن المعاني أشياء يمكن إدراكها بالحواس، وكذلك التعبيرات اللغوية هي أشياء يمكن إدراكها بالحواس، وتحتوي التعبيرات اللغوية على معان، وفي عملية الاتصال يقوم المتكلم بإرسال معنى محدد إلى السامع، عن طريق تعبير لغوي يوصل ذلك المعنى. ومن خلال ترسيمة التواصل التي تحدث عنها جاكوبسون، يمكن الحديث عن وظيفة الاستعارة الأسلوبية، وهذه الترسيمة تسير كالآتي:

١ ـ الباث (المرسل). ٢ ـ المتقبل. ٣ ـ الرسالة. ٤ ـ السياق.

٥ ـ المصطلح أو القانون. ٦ ـ الصلة(١٦).

وقد أدت هذه العوامل الستة إلى وظائف توافق كل عامل من هذه العوامل المذكورة هي:

١ ـ الوظيفة التأثيرية العاطفية (الانفعالية)، وتتعلق بالمتكلم من تعجب واستفهام. . .الخ. وتعد كارولين سبيرجون الوظيفة الانفعالية التعبيرية أولى وظائف الصورة، إذ إنها تساعد على توضيح شخصية الكاتب أي المرسل. ويرى أولمان ان حركة الصورة الشاملة تستطيع أن تعبر عن فلسفة الكاتب، وتطلعاته الشخصية. وذهب جيرالد أنطوان "G. Antoine" إلى أننا نجد عند كل شاعر كبير نظاماً من الصور يستمد معناه من صميم كيان الفنان، وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضلة.

٢ ـ الوظيفة الخطابية (الإيحائية)، وما يتصل بالمخاطب من أمر ونهي. الخ. وتتحدث كارولين سبيرجون عن الصورة الاستعارية بشكل خاص، والصورة بشكل عام فتقول: إنها الإيحاء بشيء ما لشخص ما بطريقة غير مباشرة. ويرى جيرالد انطوان أن الصورة وسيلة إيحاء تلميحية غير مباشرة.

٣ ـ الوظيفة الفنية أو الإنشائية أو الشاعرية، والمقصود منها هو الكلام ذاته، وهي التي تسقط مبدأ التعادل من محور الانتقاء على محور التركيب، أي أنها اختيار واع أولاً، يتم بطريقة متزامنة على المستوى الاستبدالي العمودي، والمستوى النظمي الأفقي، ولا سيما في النتاج الأدبي.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن الصورة تكون أحياناً تجسيداً للفكرة، إذ ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه، وحتى إلى الكشف عما تتعذر معرفته، فهي وسيلة من الوسائل المتعمدة التي يتصرف المتكلم بها، لنقل رسالته وتجسيدها. يضاف إلى ذلك أن الصورة قد تكون كلاماً تضمينياً، فإذا كان التضمين يعني شحنة انفعالية يبثها الكاتب في كلماته، ويحس بها القارىء عند تعامله مع تلك الكلمات، تصبح الصورة أفضل وسيلة لتبادل هذا الانفعال، والترسيمة الآتية تبين ذلك:

اللفظ الدال

↓

التعيين – المدلول الأول . . . / . . .

↓

التضمين – المدلول الثاني – – السياق.

ويخط جيرار جونيت "G. Genette" الترسيمة الآتية التي تشير إلى البعد

السيـميائي الرمزي للمـحسنات اللفظية عـامة، وللصور خـاصة، بالانطلاق من هذه العبارة «رأيت شراعاً في البحر».

<table dir="rtl">
<tr><td>الدال الأول
(الشراع)</td><td>المدلول الأول
(السفينة)</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">الدلالة
(محسن بياني)
الدال الثاني</td><td>المدلول الثاني
(شعر)</td></tr>
<tr><td colspan="3">الدلالة الثانية
(بيان وبلاغة)</td></tr>
</table>

أما الوظائف الثلاث الأخرى فهي:

٤ ـ الوظيفة المرجعية (ما يتصل بالسياق عامة).

٥ ـ الوظيفة الاتصاليـة أو التأكيدية، والقصد منهـا التأكد من إحكام ربط الصلة بين طرفي عملية الإبلاغ.

٦ ـ الوظيفة الماورائية اللغوية، ما يتعلق باكتساب اللغة وقوانينها(١٧).

ـ ٦ ـ

ويتحدث كورماك "Cormac" عن الاستعارة والمجموعات الغائمة، ويبدأ بتحليل شبه جزئي للاستعارة الآتيـة: «القاطرة في السـرير». ويرى أنه عندما ينظر إلى هذه الجملة على أنهـا استعارة، وليـست وصفاً لدميـة الطفل الموجودة في سريره، فإن احتمال وجود استعارتين في هذه الجملة يمكن أن يطرح:

١ ـ قد يكون المقصود شخصاً ديناميكياً يدعى بـ «قاطرة» قد ذهب إلى السرير.

٢ ـ إن قاطرة حقيقية قد استخدمت في إنشاء السكك الحديدية وتشغيلها، ذهبت إلى المبنى الدائري المخصص لها، الذي ندعوه سريراً.

إن عنصري الاستعارة في الحالة الأولى هما: الشخص الديناميكي والقاطرة الحقيقية، أما في الحالة الثانية فيوجد انضمام بين السرير الحقيقي والمبنى الدائري لإيواء القاطرات. ومن ثمّ فإن علامتين دلاليتين توجدان في التفسير الأول: حي للشخص الديناميكي وجامد للقاطرة الحرفية، والسؤال الذي يمكن أن يتبادر إلى الأذهان هو: كيف نوحد هاتين العلامتين الدلاليتين؟

أما في التفسير الثاني، فإن (السرير) نفسه هو شيء جامد، استخدم بواسطة إنسان حي من أجل النوم، ومن ثمّ فإنه يوجد انضيمام عكسي من العلاقات الدلالية، (حي) للسرير بمعناه الوظيفي، (جماد) للمبنى المتخيل. ومرة أخرى نواجه شذوذاً دلالياً من الضم متضارباً كما يبدو، وربما علامات دلالية متنافرة بين حي وجماد. وقد حدا هذا الأمر ببعض الباحثين إلى التأكيد أن الاستعارات تنتج كلاماً زائفاً. ولكن إذا كانت علاقة المعنى المضمن لم تستثن تماماً للقاطرة والمبنى من الأحياء، فهل يبقى التناقض؟ الإجابة بالنفي طبعاً، إذ إن الحد بين الحي والجماد ليس منفصلاً تماماً، وإنما يحيط به الغموض، ويكون غائماً نوعاً ما.

إن فكرة المجموعة الغائمة تستخدم بشكل حدسي في اللغة العربية اليومية، وهذا يلاحظ من خلال الأمثلة الآتية:

١ ـ هذه صورة زيتية جميلة.

٢ ـ محمد رجل طويل.

إن عضوية الصورة الزيتية في مجموعة الصور الجميلة متعلقة بالصور الزيتية الأخرى، ومتضمنة في تلك المجموعة، ومهمة الناقد أن ينظر إلى هذه الصورة هل هي أكثر أم أقل جمالاً من الصور الأخرى؟ وبشكل مشابه يمكن القول إن عضوية الرجال في صنف الناس الطوال تعتمد على مقارنة نسبية، وربما يبني الشخص بواسطة هذا التحديد لوغرتيما يمثل درجات عضوية الأشياء في مجموعات كما فعل زاده "Zadeh" في المفاهيم مثل: عمر ـ صغير ـ متوسط ـ كبير ـ ، حيث اعتمد على رسم لغوي مفهومي للأشياء العددية.

وعندما ننظر إلى الطول فإن المرء يمكن أن يقدم حدساً لغوياً ذاتياً حول كيفية تعلق الارتفاع بالطول مثلاً. افترض أن محمداً طويل إلى درجة (0.7)، ووفق الحدس اللغوي عند لاكوف "Lakoff"، فإنه ليس طويلاً إلى درجة (0.3). وعندما ننظر إلى جملة: «محمد طويل وليس طويلاً»، فإنها تبدو في العادة متناقضة، ولكن تحت هذا التفسير وعضويتها في المجموعة الغائمة للناس الطوال، ربما لا تكون متناقضة أبداً، فمحمد بمقارنته مع بعض الناس يبدو طويلاً، وبمقارنته مع أناس آخرين يبدو غير طويل.

وعند الحديث عن الاستعارة يمكن اكتشاف العلامات الدلالية لعناصرها، وتفسيرها بواسطة القيم الدلالية الحقيقية، كما هي فكرة زاده في المجموعات الغائمة. إن القيم الحقيقية لهذه الصفات تعبر عن الدرجة التي يكون فيها الجزء المكون للاستعارة عضواً في مجموعة الصفات المحددة، بواسطة القراءة الحرفية لذلك الجزء (الطرف). وهنا لا بد من المقارنة بين نوعين من الصفات للجزء نفسه:

١ ـ تلك التي تقدم بواسطة التفسير الاستعاري.

٢ ـ وتلك التي تقدم بواسطة التفسير الحرفي.

وهكذا لا بد من استذكار المثال: «القاطرة في السرير»، فربما يبني المرء ميزاناً من العضوية للأشخاص في مجموعة القاطرات، والمبنى الدائري لإيواء القاطرات في مجموعة الأسرة. فعلى المستوى السطحي يبدو كأن الشخص لا يكون عضواً في مجموعة القاطرات، إلى أن تفصل صفات كل من القاطرات والأشخاص، وتقارن تلك المتشابهة وتلك غير المتشابهة، وربما يفترض أن القاطرات في اللغة العادية هي جزء حقيقي للعلامة الدلالية (الجماد)، والأشخاص جزء فرعي للعلامة الدلالية (حي).

ويمكن طرح مثال آخر قد تطبق عليه أفكار زاده في تغير المعنى، وهذا المثال هو: «الهاتف هو حبلي السريري إلى العالم»، ففي هذا المثال تواجهنا مشكلة الضم، وهي ضم الصفات الجامدة (غير الحية) للهاتف، مع الصفات الحية للحبل السريري، التي تشبه ضم صفات القاطرة مع السرير في مثال «القاطرة في السرير»، وقد ينظر إلى المثال على النحو الآتي:

(ك) مجموعة الأشياء المادية في العالم.

(أ) التلفون.

(ب) الأجسام الإنسانية.

(ك) د) تتضمن ضم أ و ب.

(ك2) تتضمن نتائج أ و ب.

(ك 3) تتضمن علاقة خط الاتصال مع معرفتنا لـ (ب).

ويكتب عالم الكلام (ع) الذي هو جزء من (و) كالآتي:

و = ك + ك٢ + ك٣ + د (ك).

وهذا التحديد للاستعارة يسمح بتقدير وتخمين قيم م (ح) و م (ل) و م (ز)، وهي قيم كل من طرفي الاستعارة والمعنى الجديد م (٢) للاستعارة نفسها.

ولأن زاده سمح لـ (ك) بأن تحدد إما بقصد أو بغير قصد، فإن الاستعارات يمكن أن تقارن العوالم في العالم المادي نفسه ببعضها، وأي عالم ضمن العالم المادي بالعالم المتخيل، أو شيئين متخيلين مع بعضهما.

وبتحديد (ع) لتشمل كلتا المجموعتين من العوالم المادية، ومجموعات الأشياء المتخيلة، فإن الديافور "Diaphor" يمكن أن ينتج، وإذا عدنا للمثال السابق: القاطرة في السرير، لمعرفة كيفية عمل الاستعارات فإنه يمكن القول إن:

(ك١) ـ أشياء.

(أ) ـ قاطرات.

(ب) ـ أشخاص.

(س) ـ أسرة.

(ن) ـ أشياء حية.

(ي) ـ أشياء جامدة.

ع١ = و ١ = ك ١ x ك٣ x د (ك١) بينما:

د (ك٣) = أ x ب x س x ن x ي.

أي أن: ك٣ ـ الأشخاص الذين ينامون في السرير.

ع (ح، ل) تحدد بواسطة الدرجة التي بها تكون القاطرات أشخاصاً.

ع (ل، ح) تحدد بواسطة الدرجة التي بها يكون الأشخاص قاطرات.

م١ (ز) تحدد بواسطة المجموعة المحددة عن طريق اتحاد ع(ح،ل) و ع (ل، ح).

إن هذا التفسير يولد كلا من الشخص الديناميكي الذي يستريح في السرير، والاحتمال الغامض، وهو أن القاطرة تستقر في السرير، (قطعة من

الأثاث)، وإذا كـانت ع (ح، ل) صـغيـرة، والقـيمـة أقل من (ب) في الميـزان السابق، فإنه يمكن الاستنتاج أن هذه الاحتمالية زائفة.

وإذا اعتبر التفسير الثاني لـ «القاطرة في السرير»، فإن الرموز والمعادلات تصبح كالآتي:

(ك٢) ـ أشياء.

(أ) ـ أسرة.

(ب) ـ مبان لإيواء القاطرات.

(س) ـ قاطرات.

(ن) ـ أشياء حية.

(ي) ـ أشياء غير حية.

ع٢ = و٢ = ك٤ x ك٢ x د (ك٢) بينما:

د (ك٢) = أ x ب x س x ن x ي.

أي أن:

(ك٤) = القاطرات الموجودة في المبنى الدائري.

ع (ح،ل) ـ تحدد بواسطة الدرجة التي تكون الأسرة فيها مباني دائرية.

ع (ل، ح) ـ تحدد بواسطة الدرجة التي تكون في المباني الدائرية أسرة.

م ٢ (ز) ـ تحـدد بواسطة المجمـوعـة المحددة بالاتحـاد بين ع (ح، ل) و ع (ل ، ح).

يوجـد عندنا هنا قاطرة في السـرير الحرفي إذا كـان السرير مـبنى دائرياً، بقيمة أكبر من (ب)، والقـاطرة في المبنى الدائري، إذا كان السرير يحدد بمبنى دائري(١٨).

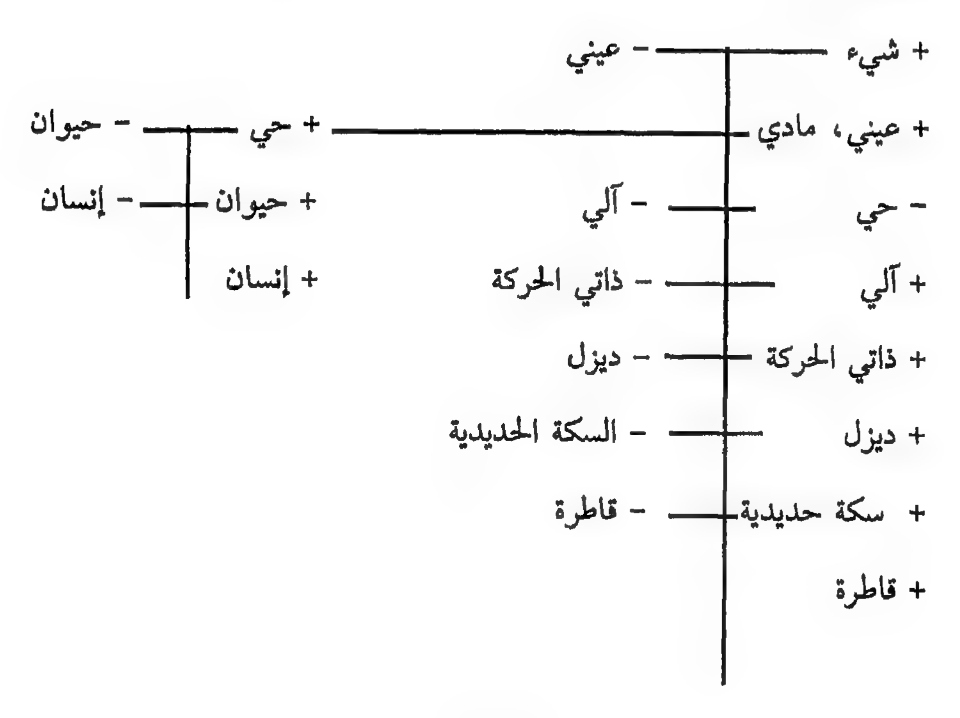
إن نظرية زاده «المجموعة الغامضة» تزودنا بتفسير نظري، وممكن للاستعارة، متجنبة المقولة التي تقول بأن الاستعارة تخلق تناقضات ومعاني مستحيلة، ويمكن بناء على ذلك بناء مجال من القيم الحقيقية التي تشتمل على الحقائق والقيم العرفية والديافور والإبيفور "Epiphor"، ويمكن كذلك بناء استعارات تبقى غامضة في تفسيرها، عندما لا يكون هناك نص حاضر يزودنا باختيار المعنى المقصود.

-٧-

هناك صعوبات تواجهنا في شرح الغموض الذي يقدمه المخطط الشجري للاستعارة، وهذا يبدو من خلال النظر إلى ما يقدمه الشكل (١) من المعنى الحرفي لقاطرة، من خلال الاستعارة «القاطرة في السرير»، فإذا اتبع المحلل المخطط الشجري لقاطرة، فإنه سيواجه استحالة ضم (+ قاطرة) مع (+ إنسان)؛ لأنهما يعيشان في غصنين مختلفين مسيطر عليهما من الزاوية (+ عيني)، وهذا يعني أن القاطرة يمكن أن تكون شبيهة بالشخص، أو الشخص شبيهاً بالقاطرة من ناحية أن كليهما شيء عيني. أما في المفهوم الاستعاري، فإن (+ القاطرة) قد تعد كائناً حياً ديناميكياً، وتشبه الشخص، ونجد صعوبة هنا في المخطط الشجري، وذلك لأن (+حي) لا يشتمل على (+ قاطرة) بالمفهوم الحرفي؛ إذ إن العلامتين الدلاليتين لا يمكن أن تضما مع بعضهما برباط واحد. ومن هنا رأى سومر "Sommer" أن هذه المشكلة يمكن حلها، وهذا الحل يكمن في تطوير مخطط شجرة آخر مع (+ قاطرة)، مسيطر عليها من (+ حي)، غير أن هذا الحل مخصص لمثل هذا الغرض بالذات، ولا يمكن بواسطته بناء شجرة كبيرة واحدة تسيطرة على ما تحتها. والسماح لبناء شجرة جديدة مع إعادة تنظيم الدلالة لكل صيغة استعارية جديدة يجعل الغابة الدلالية جميلة وواضحة، وبناء على ذلك قد يكون هناك نوعان مختلفان من (+حي)،

أحدهما عندما يستخدم ليشير إلى الحيوانات والنباتات، والثاني يستخدم للإشارة إلى القاطرات، وبما أن التشخيص يحدث بشكل كبير في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، فإن هناك أرقاماً لا تحصى من معاني (+حي).

إن الاشجار الدلالية تقدم سلاسل محددة، ومنهجاً شكلياً من الكلمات المرتبطة معاً، وارتباط بعض الكلمات في سلسلة تشبه الشجرة بكلمات أخرى تبدو مقنعة وحاسمة. وينتج الغموض الدلالي في مثل هذه الأشجار في كثير من الأحيان من صلابة ومحدودية الشجرة نفسها، أما إذا ضوعف عدد الأشجار، فإن قوتها ومرونتها، وتطبيقها، يصبح أفضل من الالتجاء إلى شجرة كبيرة؛ لأن التغيير الدلالي يصبح في مثل هذه الشجرة صعباً إن لم يكن مستحيلاً(١٩).



شكل (١)

ودراسة الاستعارة في كثير من جوانبها تقوم على أساس المفهوم السابق، وتعمد إلى التركيب فتحلله إلى مقوماته، ثم تنظر إلى مدى توافقها واختلافها، فكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة، وكلما كثر الاختلاف صارت هناك مسافة توتر وتباين، مثال ذلك:

هذا الرجل	ذئب
+ معروف	+ نكرة
+ معدود	+ معدود
+ حي	+ حي
+ من الثدييات	+ من الثدييات
+ إنسان	+ كلبي
+ بالغ	+ ذو قوائم أربع
+ ذكر .	+ مزود بذنب
+ مزود باللغة	+ ذو شعر
+ ذو قدمين	+ ليلي
	+ خبيث
	+ مخاتل
	+ مخيف للإنسان

يتضح من هذا التحليل بالمقومات مراعاة المؤشر النحوي، والمقومات

الجوهرية الموجودة في الواقع (رجل)، وفي الواقع والاعتقاد معاً (ذئب)، فإذا كانت هناك مقومات جوهرية في تحليل كلمة (ذئب)، فإن هناك مقومات ناشئة بحكم الاعتقاد والعرف مثل: (+ ليلي)، (+ خبيث)، (+ مخاتل)، (+ مخيف للإنسان).

ومن الصعوبات التي تعترض هذا التحليل عدم اتفاق المحللين على قائمة نهائية من المقومات لكل نقطة، لأنها تزيد وتنقص وفق استعمال المتكلم واختلاف البيئات، ويمكن أن تحاكم الاستعارة كما يقول مفتاح، وفق مفاهيم ناتجة عنه مثل:

القرب/ البعد، التوتر/ الحل، التوقع/ اللاتوقع.

فإذا كادت المقومات الجوهرية، والمقومات العرضية والأعراض أن تتطابق وتشترك، فإن الاستعارة تصبح حقيقية، ولا تثير استغراباً وتوتراً لدى المتلقي، وكلما افترقت واختلفت، زاد التوتر واللاتوقع والغرابة مثال ذلك:

رأيت فرساً: قريبة، ذات توتر خفيف، متوقعة.

رأيت آلة: بعيدة، ذات توتر شديد، لا توقع(٢٠).

- ٨ -

إن الكلمات في المجال الدلالي يرتبط بعضها ببعض بواسطة مسافات تباين وتوتر، وبما أن جميع الكلمات للغة تعيش في هذا المجال، فإن عدد الارتباطات التي تحتاجها الكلمات لا يمكن أن تحصى، إذ إن كل ارتباط بين كلمة وكلمة أخرى ينتج مسافة تباين وتوتر معينة، وعدد المعاني المسيطر عليها من الكلمة يحدد بواسطة عدد مسافات التباين والتوتر، حيث إن التداعيات والارتباطات تنتج معاني مختلفة. وهذا المجال الدلالي غير محدد، وواسع،

لأن الاتجاهات الدلالية للكلمة تكون كبيرة أيضاً. وطول المسافة بين كلمتين يقرر مدى ترابطهما وقربهما، إذ إن الكلمات المرتبطة بشكل قريب في المعنى تأخذ مسافة قصيرة، وربما تعيشان في مجال أو عناقيد أصغر، وضمن هذا المجال الدلالي فإن كلا من الكلمات وعلاماتها الدلالية ـ الكلمات الأخرى ـ ترتبط بواسطة مسافة التباين والتوتر. ومن ثمّ العلامات الدلالية غير الحية تأخذ مسافة قصيرة مع كلمات مثل: سيارة وقاطرة، وتأخذ مسافة أطول مع الكائن الحي. وبشكل مشابه فإن الحي يأخذ مسافة قصيرة نسبياً مع الكلب مثلاً، ولكن مسافة أطول مع القاطرة.

واحتمالية بناء مسافة توتر وتباين طويلة نسبياً بين كلمات غير مرتبطة بشكل عادي ومألوف، يسمح بإنتاج استعارات مختلفة، إذ بواسطة ربط بعض الكلمات التي تكون من مجالات مختلفة يمكن إنتاج استعارات، ومعان جديدة.

ويحاول كورماك استنتاج بعض المفاهيم المتعلقة بهذا الموضوع من خلال المثال الآتي:

«إن استغاثات الفلاسفة الأنقياء والمفكرين هي كلام الغيوم».

إن المشكلة التي تكمن في الاستعارة السابقة هي تعلق الأشياء غير الحية «الغيوم» بالأشياء الحية «الفلاسفة». وربما يشتق التشابه بين الفلاسفة والغيوم من خلال التماثل بين خطب الفلاسفة «ضجة»، وصوت الرعود الناتج عن تلك الغيوم «ضجة». ولكن هذا الشيء يحدث تحت بعض الظروف، وذلك عندما يلقي الفيلسوف بياناً، وخلال العاصفة الرعدية. ويمكن أن يكون الفلاسفة صامتين خلال التفكير، أو عندما يستمعون، وهذا يشبه الغيوم الصامتة التي تسير في السماء.

وتنتج مسافة التوتر والتباين بين الفلاسفة والغيوم، عن خلاصة من العلاقات التوترية والتباينية الأخرى مع بعض العلاقات الدلالية، إذ إن طول كل مسافة يعبر عن درجة العضوية للكلمتين في المجموعة الغائمة، ويمكن أن نلاحظ الارتباط بين الغيوم و الناس، وبين الفلاسفة والناس في الشكل (٢). إن المسافة بين الناس والفلاسفة قصيرة جداً، حيث إن الفلاسفة يعدون جزءاً من الناس، وبشكل معاكس، فإن مسافة الغيوم بعيدة عن الناس، ولكن خلال عملية التشخيص الاستعاري، فإن الغيوم تتكلم بشكل خيالي مثل الفلاسفة. فالمسافة لها طول محدود، وهذه المسافات الرابطة تعبر عن الدرجة التي بها تكون الغيوم والفلاسفة أعضاء في المجموعة الغائمة التي هي الناس.

ومن ناحية أخرى يمكن النظر إلى الرابط بين الغيوم والفلاسفة من ناحية، ومع الضجة من ناحية أخرى، وقد تحلل الضجة إلى العلاقة الرابطة بين الغيوم و الرعود كما يبدو من الشكل (٣). ويمكن السؤال هنا فيما إذا كان كل رعد يحدث لا ينتج ضجة، الإجابة حتماً بالنفي. ومع ذلك قد يتخيل الرعد الصامت بشكل استعاري. إن طول المسافة بين الضجة والرعد هي صفر، وعند طرح صفر، أو رقم صغير من (١) لتحصيل قيمة عضوية الرعود في المجموعة الغائمة الضجة فإن القيمة تكون قريبة من (١)، حيث تنسجم مع حدسنا بأن الرعود جزء حقيقي من الضجة. إن غموض الضجة يترك الباب مفتوحاً للاحتمال باشتقاق صيغة استعارية من الرعود نحو: «حدث رعد صامت». وهذه فائدة من فوائد نظرية المجموعة الغائمة، والعلاقة بين كلمات مثل ضجة و رعود و ناس و فلاسفة تطرح مرة أخرى سؤال التابعية، والتسلسل.

وهناك تنظيمات تسلسلية كثيرة توجد ضمن المجال المفهومي، ولكن من المشكوك فيه أن شجرة واحدة يمكن بناؤها لجميع العلاقات والارتباطات؛ لأن ارتباطات جديدة وبخاصة تلك التي تحدث في الاستعارات، تخترق الارتباطات

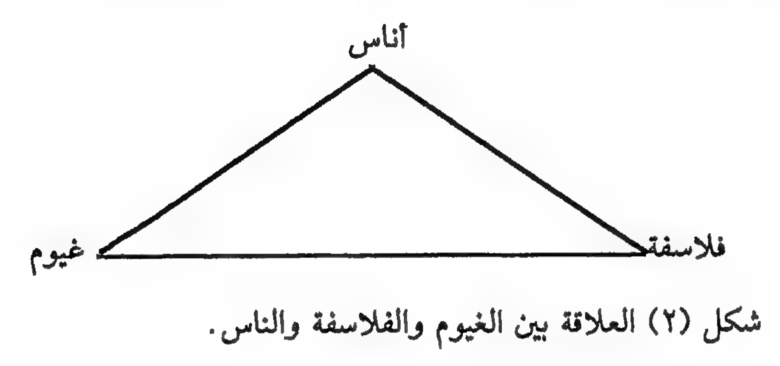
المتعارف عليها للتسلسل الموجود، ولا يمكن لأحد أن يحتفظ بشجرة معينة ومختلفة لكل صيغة جديدة؛ لأن ذلك يدمر عمومية ارتباطات الكلمة في المجال الدلالي المفرد.

وبدلاً من هذه الآراء المتطرفة، أي وجود سلسلة واحدة، أو عدد غير محدود من الأشجار، يقترح كورماك وجود عدد محدود من التسلسلات ذات العلاقة والقرابة، التي تتداخل مع بعضها بشكل فضفاض، والقرابة بين هذه التسلسلات تحقق بواسطة فكرة الزاوية الواحدة التي تسيطر على بقية الزوايا.

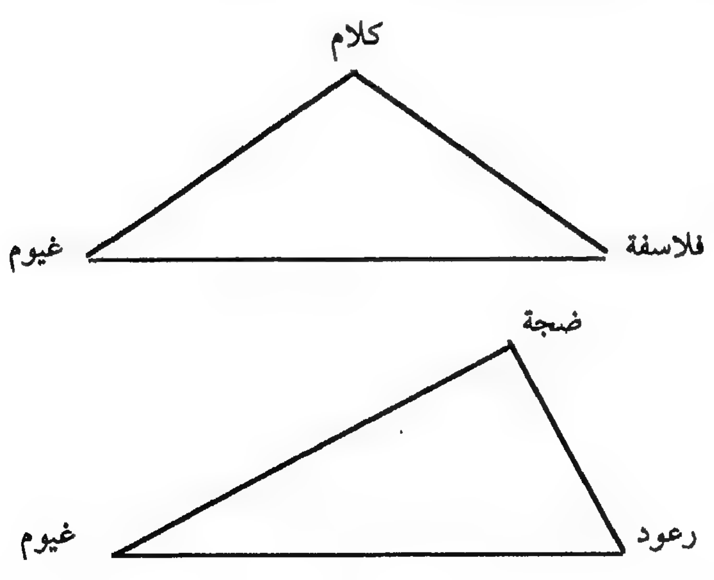
إن الشبكة التسلسلية رقم (٤) توضح الافتراض السابق بشكل جلي، فإذا افترضنا أن الزاوية (A) و (B) علامات دلالية ذات إحداث عظيم لـ (C) و (D)، و (E) و (F) بالتتابع، فإن زاوية (A) تحت الرسم البياني للشجرة العادية سوف تسيطر على الزواية (C) و (D)؛ لأن الضجة تسيطر على الرعد و الكلام. وإذا كانت الزاوية (B) تمثل الناس و (E) تمثل (الفلاسفة)، و (F) تمثل السماكرة، فإننا سوف نحرم تحت بناء شجرة مثالية من ربط (C) مع (B)، ومن ثمّ نستغرب كيف يمكن للفلاسفة أن يكونوا غيوم تلك الرعود. وبالسماح للزوايا التابعة بأن ترتبط بأي زاوية إحداث رأسي كبير تحل هذه المشكلة. ولكن ذلك يعني نقصان السيطرة والهيمنة، وبدلاً من امتلاكنا لزاوية واحدة تسيطر على الأغصان التي تحتها، تكون هناك سيطرة على مستويات. إن الكلمات في مستوى (A) و (B) تسيطر على الكلمات في مستوى (C) و (D) و (E) و (F).

وربما يتبادر سؤال إلى الأذهان وهو: هل هذه المستويات ثابتة؟ طبعاً الإجابة بطبيعة الحال بالنفي، إذ إن النصوص الاستعارية المختلفة تبني بعض الكلمات على أنها تابعة في حالة ما، وغير تابعة في حالة أخرى. و تدخل

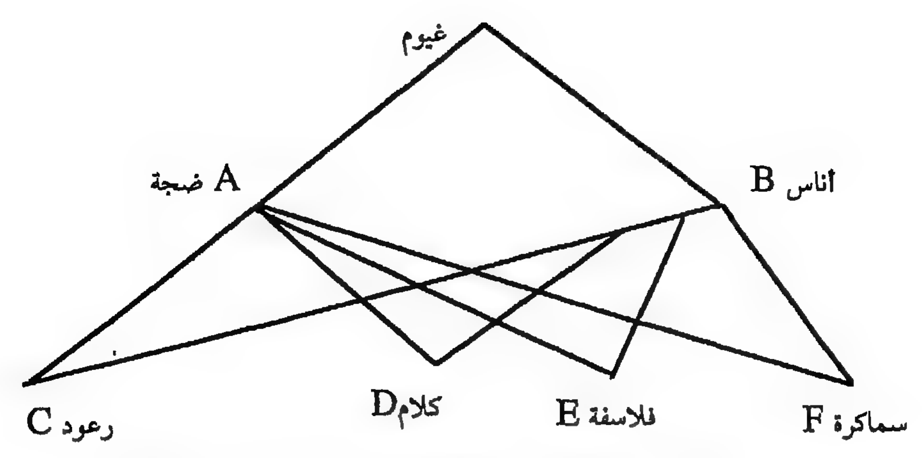
القرابة في شبكة التسلسل، لأن الفئات العامة تخدم كجسور من اللغة إلى الكلمات المادية الحقيقية، مثلاً الرجل و المرأة هما من فئات طبيعية عامة، والناس فئة ثانوية تابعة، جاءت من اتحاد فئات عامة، ويخلص كورماك إلى نتيجة مؤداها أن هذه التسلسلات الفئوية، وطول مسافة التوتر والتباين والتغير الدلالي للكلمة، قد تنتج استعارات ضمن علاقات معينة مفهومة(٢١).



شكل (٢) العلاقة بين الغيوم والفلاسفة والناس.



شكل (٣) العلاقة بين الغيوم من جهة والكلام والفلاسفة من جهة أخرى، كذلك العلاقة بين الغيوم من جهة والضجة والرعود من جهة ثانية.



شكل (٤) العلاقة بين الضجة والناس والرعود والكلام والفلاسفة والسماكرة.

- ٩ -

تحدّث النقاد عن بعض القواعد التي يمكن من خلالها تفسير الاستعارة ومعرفة دلالاتها، واقترح صموئيل ليفن "Samuel Levin" مجموعة من العلاقات مثل الضم والإلحاق والإحلال، ليفسر تغير المعنى الدلالي في الاستعارة، ولكي تطبق مفاهيم ليفن بشكل أفضل، فإن مثال «القاطرة في السرير»، قد يعدل إلى «القاطرة تنام»، لتنتج بعد ذلك العلاقة الآتية:

ن (+ أ + ط+ ب)/ ث (((+ س + ت + و) ح) (+ق) ﴾)

ن(+ أ (+ ق أيضاً + ط) + ب).

حيث ن هي اسم (القاطرة)

ث هي فعل (ينام).

أو ب صفات للقاطرة.

ط هي جماد وصفات أخرى للقاطرة.

س و ت و و هي صفات لينام.

ق هي (حي) وصفات أخرى لينام.

ح هي عنصر من ث تحولت إلى ن.

وفي هذه العلاقة يأخذ التخيل العلامة الدلالية الحيوان من ينام، ويضعها مع العلامة الدلاليـة الجماد من القاطرة. وهذا ينتج تناقـضاً إذا لم تكن القاطرة حـياً بيـعض الدرجات في النظام الـغامض، أي بتـحريك (ق) لتـقتـرن بـ (ط) حـيث إن عضـوية القـاطرة في مجـمـوعات الحي، والجـماد تـصبح غـامضـة. وتأسيساً على ذلك تصبح المعادلة على الشكل الآتي:

ن (+أ + ط+ ب) / ث (((+ س + ت + و) ح) (+ ق)﴾) ـ ن (+ أ (+ ق) + ب).

إنّ الجماد (ط) قد حل محله الحي (ق). وإذا حـفظنا الاستعارة وقلنا إن القاطرة بالمعنى الحـرفي تحل في المبنى، فإنه يمكننا أن نكتب عـلاقة مشـابهة من الإحلال، فالحي (ق) من ينام قد حل محله الجماد (ط) من القاطرة(٢٢).



الفصـــل الثاني

النظريـــة الاستبدالية



- ١ -

لقد سيطر المعتقد الأرسطي لمفهوم الاستعارة، المتمثل في أنها مجرّد نقل، على العديد من الداسات البلاغية القديمة والحديثة في الشرق والغرب على حد سواء. ويلاحظ أن في الكلمة اليونانية المشتقة منها كلمة استعارة ما يشير إلى تحديد العملية اللغوية التي بها يكون أحد أشكال الموضوعات منقولاً إلى موضوع آخر، وعليه فإنه يصح أن يكون هذا الموضوع الأخير حالاً محلّ الموضوع الأول.

تحدث أرسطو عن الاستعارة، ورأى أن كل اسم إما أصيل، أي ما نستعمله كلنا أو لغة، أي ما يستعمله أهل بلد آخر، أو استعارة، أو زينة، أو موضوع، أو ممدود، أو مقصور، أو مغير(١).

ووفق تعريف أرسطو السابق فإن الاستعارة لا تشكل المفهوم الأصلي للكلمة أو الشيء، إذ قصر أرسطو كلامه على الاسم حين عالج الاستعارة، علماً بأن الاسم جزء من الكلام، ولم يتوسع في الحديث عن الاستعارة ليتحدث عن بقية أجزاء الكلام التي ينطبق عليها إجراء المفهوم الاستعاري، يضاف إلى ذلك أن التقسيم السابق للاسم كما حدّده أرسطو يعطي انطباعاً ـ غير صحيح ـ بأن الاستعارة قد لا تكون زينة، أو اختصاراً للكلام.

وقد عرف أرسطو الاستعارة بقوله: «الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر»(٢). ويمكن أن تعني كلمة «نقل» في تعريف أرسطو السابق استبدال، أي استبدال لفظ بلفظ، وقد تعني كذلك نقل المعنى من تعبير إلى تعبير آخر.

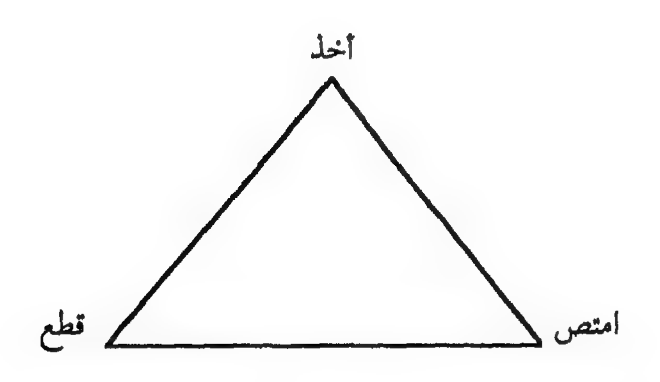
وبيّن أرسطو أن هذا النقل يكون بإحدى الوسائل الآتية:

١ ـ النقل من الجنس إلى النوع، أي استبدال الجنس بالنوع، وأعطى أرسطو المثال الآتي لتوضيح ما يقول: «هذه سفينتي قد وقفت»، إذ إن الرسو ضرب من الوقوف.

٢ ـ النقل من النوع إلى الجنس، مثال ذلك: «أما لقد فعل أوديسيوس عشرة آلاف مكرمة»، فإن عشرة آلاف كثيرة، وهي مستعملة بدلاً من «عدد كبير».

٣ ـ النقل من نوع إلى نوع، مثال ذلك: «امتص حياته بسيف من برنز»، و «قطع البحر بسيف من برنز صلب»، فهنا استعملت كلمة امتص بدلاً من قطع، وقطع بدلاً من امتص، وكلاهما نوع من الأخذ.

ويمكن تمثيل الأنواع السابقة من النقل بالشكل الآتي:



فالقاعدة أنّ هناك مصطلحين متعلقين بمصطلح ثالث، وربما يحل أحدهما محل الآخر، فمثلاً كلمة امتص وقطع تشتركان في نقطة ثالثة هي أخذ، ومن هنا يمكن أن تحل إحدى الكلمتين محل الأخرى.

٤ ـ النقل القائم على النسبة: إن الاستعارة هنا هي تماثل بين فئتين

متشابهتين، ومن ثمّ تماثل بين حدود أربعة متناسبة (أ، ب، ج، د)، فنسبة الأول (أ) للثاني (ب) كنسبة الثالث (ج) للرابع (د)، ويمكن استعارياً أن تضع (د) مكان (ب) و (ب) مكان (د)، وكذلك يمكن استعارياً أن توجد صلة دلالية بين (ب) و (ج).

وقد ضرب أرسطو أمثلة لذلك منها: «إن نسبة الكأس إلى ديونيسوس كنسبة الدرع إلى آرس»، فيسمى الكأس درع ديونيسوس، وتسمى الدرع كأس آرس.

ويضرب أرسطو كذلك مثالين ويشرحهما:

الأول: تنثر الشمس أشعتها الإلهية.

الثاني: العشية شيخوخة النهار.

فيما يتعلّق بالمثال الأول بيّن أرسطو أن نسبة الفعل إلى أشعة الشمس كنسبة البذار إلى الحب، فالشمس تنثر أشعتها كما ينثر الفلاح حب البذار.

وبخصوص المثال الثاني الاسمي، يرى أرسطو أن النسبة بين الشيخوخة والعمر هي نفسها الشبه بين العشية والنهار، ولذلك يقول الشاعر: «إن العشية شيخوخة النهار»، كما يقول: «إن الشيخوخة عشية العمر»(٣).

ويبدو أن الاعتبار هنا يهمل ظروف الإعارة النفسية والفنية التي يؤكدها المحدثون، الأمر الذي دفع العديد من النقاد والدارسين إلى تجاوز هذا الاعتبار ومهاجمته.

ويرى الأب براون "Brown" أن في قولنا: اجتنبوا الخطايا واحدة واحدة، أربعة حدود أو أربعة أطراف، الخطايا بالنسبة إلى الروح هي كالعشب الضار بالنسبة إلى الحديقة، ولكن إذا قلنا: أيها الأنبياء، أنتم نور العلم، فهناك ثمانية حدود، أو ثمانية أطراف، وذلك بإضافة معنى السببية إلى التركيب، أو

المسببية على النحو الآتي: إن النور والأنبياء ينتسب أحدهما إلى الآخر كسببين، والتنوير المادي والتنوير الروحي كنتيجتين(٤).

إن التشابه الذي بني على علاقة الجنس بالنوع ـ وفق رأي أرسطو ـ يشبه التماثل في الرياضيات، فنجد في الرياضيات مثلاً: ٢: ٤: : ٦ : ١٢، وهذه الأرقام ترتبط بقاعدة، هي أن الرقم الثاني هو ضعف الرقم الأول، أو أن الرقم الأول هو نصف الرقم الثاني، أو أن الرقم الأول يضرب في (٢) لينتج الرقم الثاني...

ومعنى الأرقام الرياضية يبقى مقيداً بقواعد معينة، فمثلاً قد يقول أحدهم:

$$\frac{٢}{٤} = \frac{٦}{١٢} \quad \text{مثل} \quad ٢ \times ١٢ = ٤ \times ٦$$

ولكن تقييد أرسطو لاستعارة النسبة بقضية النسبة بين المصطلح الأول والثاني من جهة، والثالث والرابع من جهة أخرى، قد جرّد مفهوم الاستعارة وحدده من ناحية، وأهمل علاقات النسب الأخرى من ناحية ثانية، يُضاف إلى ذلك أنه ليس كل الاستعارات تبنى على أربعة مصطلحات من التشابه، وهناك استعارات لا يمكن أن تقبل أي نوع من النقل الذي أشار إليه أرسطو(٥).

ويبيّن أرسطو أن أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب الكلام، فإن «هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه»(٦).

وهذا الكلام يشير إلى أن الاستعارة تبنى على التشابه، علماً بأن هناك استعارات لا تكون مبنية على مثل هذا التشابه، مثل الإرداف الخلفي نحو: «الحقيقة زائفة».

ويرى أرسطو أن التشبيهات عبارة عن استعارات تتطلب شيئاً من التفسير والتوضيح، يقول: «إن أندروسيون "Androsion" شبه أدريه "Idree" بعدما خرج من سجنه بكلاب صغيرة أطلقت من سجنها، وهجمت على الناس لتعضها»، وينقل أرسطو عن شيخه أفلاطون تشبيها له ذكره في كتابه الجمهورية، «إن هؤلاء الذين يجرّدون الموتى يشبهون كلاباً صغيرة يقذفون بالأحجار فيعضونها من غير أن يلتفتوا إلى حاذفيها». ومن تشبيه أفلاطون أيضاً: «إن القوم أصبحوا كالربان الأصم القابض على سكان السفينة بيد من حديد»، ومنه التشبيه الشعري الذي يقول: «إن هؤلاء يشبهون شباناً لا جمال فيهم»، فالمشبهون متفرقون والمشبهون بهم جردوا من زهور الشباب والجميع منكرون! ومنه تشبيه بركليس "Pericles" للساميانيين "Les Samiens"، «إنهم يشبهون الأطفال الذين يتناولون غذاءهم وهم مستمرون في البكاء» ومنه تشبيهه للبيوتيين "Les Beotiens " بأنهم «كأشجار السنط الخضراء»؛ لأنهم يتقاتلون ويتضاربون، وهذا النوع من الأشجار يكسر بعضه بعضا، وديموستين "Demosthene" شبه قوماً بأنهم «كجماعة يقيئون على ظهر مركب»، وديمقراط "Democrate" شبه «الخطباء بالمرضعات اللواتي يمضغن الطعام ويحنكن به شفاه أطفالهن». وشبه انتستين "Antisthene" سيفيزودت "Cephisodote" «النخيل بالكافور الذي يمتّع الناس برائحته وهو يحترق»(٧).

ويقول أرسطو بعد ذلك: «في هذه الأمثلة وفي هذه الصور ما نتذوق فيه الاستعارة ويمكن أن تكون تشبيهاً، وما التشبيهات إلا استعارات تتطلّب شيئاً من التفسير والتوضيح»(٨).

ويعود أرسطو مرّة أخرى ليبيّن أن ثمة فارقاً بين الاستعارة والتشبيه، إذ عندما يقول الشاعر عن أخيلوس: «وثب مثل الأسد»، فإن ذلك تشبيه، أما إذا قال: «وثب الأسد»، كان ذلك استعارة، إذ غير الشاعر معنى كلمة الأسد،

وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما في صفة واحدة، هي الشجاعة(٩).

ويقول أرسطو ـ في موضع آخر من الخطابة ـ : «أما بالنسبة للتشبيه فإنه ـ كما قلنا من قبل ـ مثل الاستعارة، لكنه يختلف عنها في زيادة كلمة، ولذلك كان أقل منها جلباً للمتعة، لأنه لا يقول إن هذا هو ذاك، وإن كان العقل لا يقضي بذلك»(١٠). ويوضح أن الاستعارة هي التي تعطي قبل كل شيء الجلاء والمتعة وجوداً غريباً، ويجب أن تكون مناسبة وغير بعيدة عن الأذهان(١١).

ويعدّ حديث أرسطو عن الانتقال اللغوي في الاستعارة، وأشكال هذا التبديل في مواقع الدالات والمدلولات، أساساً مركزاً تفرعت منه الفروع في الأبحاث البلاغية بعد ذلك لدى الدارسين الأوروبيين، وقد تداخلت فيها النظرات اللغوية والنقدية والبلاغية، إلى أن بدأ علم الدلالة ينحو منحاه علماً مستقلاً بقضاياه ومناهجه ومنطلقاته على يد بريال، ودار مستيتر، وبول، وركبت مسائل جديدة من تفاعل التصنيفات التي وضعها هؤلاء وأسلافهم لضروب الاستعارة والمجاز المرسل، ولما عرف بتغيرات المعنى وتطوراته ـ الدلالة ـ فكان التقسيم المنطقي الأول بفروعه الثلاثة: التوسّع، والانكماش، والانتقال، وفيها تلحظ حركة مساحات الدلالات كثرة وقلة (جنس ـ نوع ـ / نوع ـ جنس)، أو تبادل المواقع بالانتقال(١٢).

وتحدث أرسطو عن العبارة وتأليفها ومكوناتها من الألفاظ وحدد الجيد منها، إلا أنه تنبه إلى أن الإغراق فيها ينجم عنه فساد الغرض، لذا يجب الابتعاد عن هذا الإيغال في تطلب العناصر ذات الفاعلية الشعرية، يقول أرسطو: «وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة، ومن أمثلتها شعر كليفون وستانلس، أو العبارة السامية الخالية من السوقية التي تستخدم ألفاظاً غير

مألوفة، وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار، والمحدود، وكل ما بعد عن الاستعمال، ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة، فينبغي الجمع بين هذه الأنواع على نحو ما، فالغريب والاستعارة والزينة، وسائر الأنواع التي ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً»(١٣).

وهكذا يرى أرسطو أن الأسلوب الأمثل يكون بإيراد استعارات وكلمات، تحدث أثراً في المتلقي، بالقدر الذي لا يثقل العمل ويحوله إلى ألغاز ورطانة، أي أن الأداة لا تتحوّل إلى غاية في ذاتها فيخرج الشاعر عن الهدف من إبداعه في مجال معيّن(١٤).

- ٢ -

ويؤكد أصحاب النظرية الاستبدالية أن الاستعارة تشبيه مستتر أو (موجز)، فالاستعارة يمكن أن تختصر من التشبيه حتى تصبح ذات معنى نحو: «نابليون ذئب»، هي مختصر «نابليون كان مثل الذئب»، ويحاول أنصار هذه النظرية تعليل كيفية تحويل الاستعارة إلى تشبيه، ويرون أنه يجب معرفة ما إذا كان التشبيه مفتوحاً، أو مغلقاً. ومثال التشبيه المفتوح: الدولة مثل الجسم، أي أنه لا يوجد وجه شبه ظاهر، وهو ما يسمى في البلاغة العربية التشبيه المرسل المجمل.

ومثال التشبيه المغلق: الدولة مثل الجسم، وذلك أنه إذا لم يعمل منه جزء، فإن الكل يتأثر، وهو ما يسمى في البلاغة العربية التشبيه المرسل المفصل.

وبناء على ذلك، فإن الاستعارة لا يمكن أن تحول إلى تشبيه مفتوح إلا

إذا عرفنا تماماً العلاقة بين المشبه والمشبه به في الاستعارة، ولكن الاستعارة تحول إلى تشبيه مغلق بسهولة(١٥).

إن الشكل اللغوي البلاغي الذي يعد سياجاً تركيبياً للاستعارة هو شكل التشبيه الذي حذف أحد طرفيه، تارة المشبه، وتارة المشبه به، وصرف مدلوله إلى المجاز، بفعل السياق اللغوي الذي يضمه، وعلى الخصوص الإضافة نحو: قمر اليأس، أو حروف الجر، نحو: قمر من بكاء، أو التعلق، نحو: نام في سرير عينين، أو غرابة الإسناد نحو: صحت شرفة على فم، أو الألوان نحو: نجمة زرقاء، وقصائد بيضاء، وأغان رمادية.. الخ وإن التوسع في التخريجات وأيضاً التوقيعات الحديثة، لا يخرج عن هذه الأبعاد الاستعارية، والتعامل معها وفق رؤية العالم(١٦).

ويؤثر بعضهم عدّ الاستعارة تشبيهاً مختزلاً؛ لأن ذلك يسهل مهمة التحوّل اللغوي، والدلالي، والبلاغي على السواء... وإن غلبة المجازية على الاستعارة تنحدر إذن، من المصافحة الإسنادية للمعاني فيها بشكل يشعرك بأن المقصود من المحصولات الاستعارية، ليس المعنى الحقيقي للمفردات، وإنما المقصود هو المعنى المجازي(١٧).

وترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية. وقد تحدث فون جاكس لاكان"Von Jacques Lacan" عن هذه النقطة، ورأى أننا لو قلنا «فلان كثير الرماد» لما انبنى قولنا على رباط بين شيئين هما كثرة الرماد والكرم، بل إن كثرة الرماد في حد ذاتها ربما كانت دليلاً على القذارة، وإنما تقوم الكناية على الترابط بين اللفظين، كثرة الرماد والكرم، وهو ترابط لا يستقيم إلا حيثما وجدت تقاليد محددة للضيافة لا قيام لها إلا بقيام اللغة،

شأن كل التقاليد المتوارثة، ومنه يخلص لاكان إلى صيغة جبرية للمجاز:

و (د. . .دَ) = د (–) م

وتكون قراءتها على النحو الآتي: المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د، دَ) من ترابط (. . .) تقوم فيه (=) إمكانية فصل (– –) الدال (د) عن مدلوله المألوف (م).

فإذا انتقلنا إلى الاستعارة كان الخطأ الأكبر الذي تبرزه نظرية لاكان هو الاعتقاد بأن معنى الاستعارة يكمن في الكلمة التي تحل محلها الاستعارة، وبأن الدافع إليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جامع الشبه، ويخلص إلى الصيغة الجبرية الآتية:

و (دَ/د د)= د (+) م

وقراءتها كالآتي: الاستعارة وظيفة تستبدل دالاً بدال آخر كما في(بحر: دَ / وعده: د) استبدالاً يقوم به الوصل (+) أو الالتحام بين الدال والمسقط (د) ومدلوله المبتكر (م)(١٨).

ويحلل أصحاب النظرية الاستبدالية الأمثلة الاستعارية التي تواجههم بطريقة تعتمد على الإبدال والمقارنة، مثال ذلك: أنهم يحللون جملة «محمد أسد» على النحو الآتي: إن الغرض من استبدال كلمة استعارية بأخرى مباشرة غرض أسلوبي، والتعبير الاستعاري يمكن أن يشير إلى شيء مجسم لا يوجد على هذا النحو تماماً في التعبير الحرفي، ومن المفروض أن يعطي هذا سروراً للقارىء، لقد تحولت أفكاره عن محمد إلى هذا الأسد غير المقصود، ثم استمتع بحل هذه المشكلة، ولاحظ براعة الكاتب في إخفاء جزء من معناه.

وهكذا يهتمون بقضيتين مهمتين هما:

أ ـ إن الاستعارة تزيين ووشي لاحق باللغة، وأثرها ينبع من تمازج المألوف مع غير المألوف، ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية والإدهاش، التجلية تستقى من الأداء اللغوي، والإدهاش ينبثق من تقديم لذة ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري.

ب ـ إن الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة، وهي تحصل باستبدال لفظة استعارية بلفظة حقيقية(١٩).

وجعل لونجينس "Longinus" الاستعارة ضرباً من المهارة في إبداع الصورة، وعدّها أحد مصادر الرفعة الأسلوبية(٢٠).

أما كونتليان "Quintilian" فقد فرق بين الكلام العادي والاستعارة، ورأى أن الاستعارة هي أجمل أنواع المجاز الكلامي، وفائدتها نابعة من إحدى النقاط الآتية:

١ ـ الحيوية، الوضوح.

٢ ـ الاختصار.

٣ ـ التعظيم.

٤ ـ التزيين.

٥ ـ التصغير.

٦ ـ تجنب القول الفاحش(٢١).

ـ ٣ ـ

ومن النقاط التي ناقشها أصحاب النظرية الاستبدالية: التماثل الإيجابي، والتماثل السلبي، ويرى أصحاب هذه النظرية أنه في مثال «السفينة تحرث

البحر»، يوجد تشابه بين «السفينة تمخر عباب اليم»، و «المحراث يشق تربة الأرض»، أو بين «فعل السفينة في الأمواج»، و «فعل المحراث في التربة». وقبل تحليل هذا المثال، لا بد أن يترجم التشابه أو يحول إلى جمل حرفية، وقد حاولت سوزان ستبنغ "Susan Stebbing" أن تطور هذه القضية في كتابها الموسوم بـ «مدخل حديث للمنطق»، ورأت أن أي شيء مشابه للآخر، فهو مشابه له جزئياً إلى حد ما، ومخالف له كذلك بشكل جزئي، ولكي يكون للتشابه أهمية، فلا بد أن يكون هذا التشابه أكثر وضوحاً من عنصر الاختلاف والمغايرة الموجودين بين طرفي الاستعارة، كذلك يجب أن يكون جوهرياً وهاماً(٢٢).

ويمكن أن يقدم الجدل والحوار بخصوص نقطة التشابه بالشكل الآتي:

تأخذ شيئين أ + ب، حيث يكونان متشابهين (متناظرين).

أ تشبه ب بطرق معينة: جـ١، جـ٢، جـ٣ . . . ج م.

أ تغاير ب بطرق معينة: د١، د٢، د٣ . . . د م(٢٣).

الطرق التي بها أ تشبه ب تسمى تشابهاً إيجابياً، وقد أشار فوغل "Fogle" إلى عنصر المشابهة هذا، ورأى أنه هو العامل الأول والفاصل في العلاقة، والطرق التي تختلف بها أ عن ب تسمى تشابهاً سلبياً. وأشار ريشاردز إلى هذا العنصر المغاير (غير المتكافىء) في الاستعارة وأعلاه على عنصر المشابهة، أو العنصر المتكافىء(٢٤).

وتبعاً لهذا التفريق فإن النظرية الاستبدالية ترى أن التشابه الإيجابي أفضل وأهم من التشابه السلبي، والمعرفة الحرفية لا بد أن تكون متوافرة، لكي تعرف كل الطرق التي بها يتشابه ويختلف شيئان متناظران، وتفترض هذه النظرية أن

كل الوجوه الأساسيـة للتشابه أو معظمها معـدودة، ويمكن حصرها، لنصل إلى الفهم.

لقد أشـارت الموسوعة البريطانيـة في تعريفهـا للاستعارة إلى نقـاط تتعلق بالنظرية الاستبدلالية منها:

١ ـ إن الاستـعارة هي نقـل الاسم من سيـاقه الحرفي إلـى سياق آخـر لا يكون حرفياً.

٢ ـ إن الاستـعارة كـلمة تنطبق على سـياق غـير حـرفي جديد بوسـاطة النسـبة القياسية.

٣ ـ إن الاستعارة قد تتحول إلى تشبيه دون أن تفقد معناها(٢٥).

ويعلق وارن شـبليز "Warren Shibles" على هذا التـعريف وينتـقده من جـوانب مخـتلفـة، ويخلص إلى نتيـجـة مؤداها أن النقـاط المذكـورة، يكتنفهـا الغموض، يضاف إلى ذلك الخطأ الذي ورد في النقطة الثالـثة، فهناك بون كبير بين الاستـعارة والتـشبيـه، ولا تحتفظ الاسـتعارة بمـعناها عندما يتم تحـويلها إلى تشبيه. . . (٢٦).

ويرى ليتش "Leech" أن الاستعارة ترتبط بقانون معيّن من التحول الذي ربما ندعوه بالقاعدة الاستعارية، ويمكن أن يشكل على النحو الآتي:

م = يشبه ح٢

إذ إن المعنى المجازي (م) اشتق من المعنى الحـرفي (ح)، حيث أخذ معنى يشبه (ح)، مثال ذلك «الحياة ظل يمشي»، فهذه الجملة يجب أن تعالج مجازياً، فالمسـتمع يفـهم أن الحيـاة ظل يمشي، أو الحيـاة مثل ظل يمشي، أو الحياة كـما كانت (هي) ظل يمشي؛ فالحياة هي المشـبه، وظل يمشي المشبه به، وهي الصورة أو المماثل الذي يقابل الحياة.

ومن وجهة نظر لغوية، فإن المعنى الحرفي هو الأساس، والمعنى المجازي مشتق من ذلك المعنى الحرفي، ومن الطبيعي أن التحول الاستعاري يمكن أن يحدث إذا كان هناك تشابه بين المشبه والمشبه به، فكل استعارة تتكون من:

(س) تشبه (ص) فيما يتعلق بـ (ع).

حيث (س): المشبه، (ص): المشبه به، (ع): وجه الشبه(٢٧).

وبعد ذلك يعطي ليتش عدداً من الأمثلة، ويحاول أن يحللها استعارياً، متكئاً على النظرية الاستبدالية، ومن هذه الأمثلة:

١ ـ آه يا حبيبتي التي تستحم في السعادة.

٢ ـ بوابة الشرق حيث الشمس العظمية تبدأ دولتها.

٣ ـ السماء تبتهج بميلاد الصباح.

ويرى أن هناك ثلاث خطوات لتحليل هذه الاستعارات هي:

الخطوة الأولى: الفصل بين الاستخدام الحرفي، والاستخدام الاستعاري. لا بدّ في البداية من ملاحظة التعبيرات المجازية لفصلها في خطوط مختلفة، فالقفز من المعنى الحرفي إلى المجازي يحدث عند النقطة التي يكون فيها التفسير الحرفي مربكاً ومحيراً، ويمكن أن تحلل الأمثلة السابقة كالآتي:

١ ـ ل*: آه يا حبيبتي، التي ـ السعادة.



م: آه يا حبيبتي التي تستحم في

٢ ـ ل: ـ الشرق، حيث الشمس العظيمة تبدأ ـ

↓

م: بوابة الشرق، حيث ـ العظيمة تبدأ دولتها

٣ ـ ل: السماء ـ الصباح

↑ ↓

م : ـ تبتهج بميلاد ـ

يلاحظ أن هناك كلمات تتبع التفسير الحرفي، وأخرى تتبع التفسير المجازي، ففي المثال الأول قد تستحم المحبوبة من الناحية الحرفية، ولكن هذا الاستحمام لا يكون بالبهجة، ومن هنا يمكن الالتجاء إلى التفسير الاستعاري، والخط (ـ) يشير إلى الفرق بين التفسير الحرفي والاستعاري. . .

الخطوة الثانية: تحليل المشبه والمشبه به باستخدام عناصر دلالية لملء الفراغات الموجودة بين التفسير الحرفي، والتفسير الاستعاري.

ويمكن ملء الفراغات بكلمات فيها معان تقريبية للكلمات المحذوفة، ويشكل السطر الأول معنى قائماً بذاته (معنى حرفياً)، وهو يقدم المشبه، والسطر الثاني له معنى قائم بذاته (معنى استعاري)، وهو يقدم المشبه به، فالمشبه هو القسم الحرفي من التعبير بإعادة بنائه في السياق الحرفي، والمشبه به، هو القسم المجازي من التعبير بإعادة بنائه مع ما هو موجود.

١ ـ المشبه: آه يا حبيبتي التي (تشعرين) بالسعادة.

المشبه به: آه يا حبيبتي التي تستحمين في (الماء الخ).

٢ ـ المشبه: (جزء من السماء) الشرق (الذي هو جزء من السماء) حيث الشمس العظيمة تبدأ (يومها الجديد).

المشبه: (بوابة) الشرق: حيث الملكة. . . . الخ العظيمة تبدأ دولتها.

٣ ـ المشبه: السماء (تبدو جميلة في) (بداية) الصباح.

المشبه به: (الإنسان) يبتهج بميلاد (ولد جديد. .).

ويمكن الإشارة هنا إلى الملاحظتين الآتيتين:

١ ـ إن الكلمات التي تستخدم لملء الفراغات، وهي التي بين قوسين لا بدّ أن تكون غير محددة، مثلاً كلمة تستحم يناسبها كلمة ماء. . . الخ، ولكن الماء أنسب شيء. والكلمة المقابلة لكلمة شمس هي كلمة ملك، أو أية كلمة أخرى لها قيمة رفيعة.

٢ ـ لا بد من تجنّب الإتيان بكلمات، أو تعبيرات مجازية أخرى غير الموجودة؛ لأن الإتيان بكلمات مجازية إضافية لشرح الكلمات الموجودة أصلاً في الجملة يؤدي إلى بذل جهود مضاعفة، لكي نشرح معنى مجازياً بآخر.

الخطوة الثالثة: تعيين وجه الشبه:

يبيّن ليتش أن رؤية وجه الشبه بشكل واضح تتم عندما نفصل بين المشبه والمشبه به، ولكي نعثر على وجه الشبه هذا بين طرفي الاستعارة، لا بد أن نسأل: ما التشابه الذي يلاحظ بين الخطين الأعلى والأسفل من التحليل؟ والإجابة عن هذا التساؤل تحتاج إلى حدس شخصي(٢٨).

ويرى ليتش أن الاستعارة المزدوجة أداة رئيسة في الشعر، والاستعارة المزدوجة تتكون من استعارتين أو أكثر بينهما تداخل، مثال ذلك ما قاله بايرون "Byron" في خطابه للمحيط:

البحر لا يتغير إلا تجاه تلاعب موجك الفوار

الزمن لا يكتب أي تجاعيد على جبينك اللازوردي

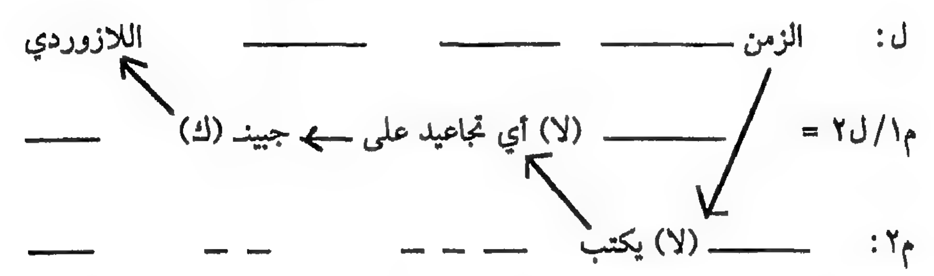
مثلما رآك فجر الخليقة ما زلت تنسابين

ففي السطر الثاني من هذه المقطوعة، توجد استعارتان متكئتان على التشخيص، فالبحر شخص في «جبينك اللازوردي»، والزمن في «الزمن لا يخط تجاعيد». وعلى كل حال فإن هاتين الاستعارتين لا تعملان بالمستوى

نفسه، ففي المستوى الذي نتصور فيه البحر إنساناً، فإننا لا نتصور الزمن من الناحية الحرفية يخط تجاعيد على جبين الإنسان؛ لأن هذا يحتوي على استعارة غير متجانسة، وعلى العكس من ذلك فإن كلمة (يخط) تكون مجازية في المستوى الذي تكون فيه كلمة (جبين)حرفية.

ويحاول ليتش أن يضع ثلاثة مستويات لتحليل الاستعارة من حيث المشبه والمشبه به، ويكون هذا بالنظر إلى صورة التجاعيد والجبين بوصفها مجازية بالنسبة إلى البحر اللازوردي، وحرفية بالنسبة إلى كتابة الزمن.

وتكون المرحلة التقريبية الثانية من التحليل كالآتي:



المشبه (١) الزمن (لا يتسبب بظهور أي نتوءات على)(سطح البحر) اللازوردي.

المشبه به (١) الزمن (لا يتسبب في) (أي) تجاعيد على جبينك؟

المشبه به (٢) شخص ما لا يكتب خطوطاً على (قطعة من الورق، . . .الخ).

ويلاحظ أنه عندنا مشبهان ومشبهان بهما، ولكن في المستوى الأوسط من التحليل فإن المشبه لإحدى الاستعارتين، والمشبه به للأخرى قد وقعا في واحدة. وهذا التحليل يبين كيف أن الصورتين، أو المثالين المنفصلين يمكن أن يتعايشا، وهما: الجبين بدون تجاعيد، والشخص يكتب على قطعة من الورق أو الحجر. . .(٢٩).

- ٤ -

إن هذه القضايا التي أشار إليها البلاغيون الغربيون تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة، إذ هيمنت على التفكير البلاغي من أقدم عصوره إلى الآن؛ لأنها نظرية إنسانية كونية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية المتداولة في كتب البلاغيين العرب القدماء:

ـ رأيت شمساً: (إنساناً جميل المحيا).

ـ عاشرت بحراً: (جواداً كريماً).

ـ فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضّت على العناب بالبرد

اللؤلؤ: الدموع، النرجس: العيون، والورود: الخدود، والعناب: الأنامل، و البرد: الأسنان.

ـ ثمارها رؤوس الشياطين.

ـ (فرؤوس الشياطين لا ندركها إلا وهماً مثلها مثل: أنياب أغوال). فللكلمات «شمساً»، و«بحراً»، و«لؤلؤاً»، و«نرجس»، و«ورداً»، و«العناب»، و«البرد»، و «رؤوس الشياطين»، معنيان: مجازي، وهو المذكور، وحقيقي وهو المستغنى عنه، وقد حصل المعنيان بإبدال الكلمات الحقيقية، كلمات مجازية. والمسوغ لهذا الاستبدال هو علاقة المشابهة الحقيقية والوهمية. وقد نظر إلى الاستعارة في هذه الأمثلة إلى كلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه تلك الكلمة.

ولعل هذه النظرية الاستبدالية هي أكثر وضوحاً للعيان والأذهان فيما يسميه البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة، التي يصرّح فيها بلفظ المشبه به الذي هو اسم جنس، وغير مقترن بصفة ولا تفريع كالأمثلة

السابقة، فـ «الشمس» في المثال الأول: مستعار منه مصرح به، وهو اسم جنس جامد، وغير مشتق.. وهي أقل وضوحاً فيما يسمّى بالاستعارة المكنية التي حذف فيها المشبه، ورمز إليه بشيء من لوازمه(٣٠).

لقد بيّن النقاد والبلاغيون العرب القدماء أن الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، ولعل الجاحظ (٢٥٥هـ ـ ٨٦٨ ـ ٩م) أول من عرّف الاستعارة في الأدب العربي بقوله: «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»(٣١)، وجاء تعريفه بعد أن ذكر الأبيات الآتية:

يا دارُ قد غيّرها بلاها	كأنما بقلم مَحَاها
أخربَها عُمران من بناها	وكرُّ ممساها على مغناها
وطفقَتْ سحابةٌ تغشاها	تبكي على عِراصِها عيناها

وعلّق عليها بقوله: «قوله ممساها يعني مساءها، ومغناها موضعها، والمغاني التي كان بها أهلوها. وطفقت يعني تبكي على عراصها عيناها، عيناها هاهنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريقة الاستعارة»(٣٢).

يلاحظ أن الجاحظ وضع شرطاً مسبقاً للاستعارة في قوله «إذا قام مقامه»، ولم يبيّن علاقة الاستعارة بالتشبيه، وكذلك فإن تعريف الجاحظ للاستعارة يدخل الأعلام المنقولة، والمجاز مطلقاً تحت تعريفه للاستعارة.

وقسّم ابن المعتز (٢٧٤هـ ـ ٨٨٧م) فنون البديع في كتابه «البديع» إلى خمسة أقسام رئيسة هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي(٣٣). وعرف الاستعارة بقوله: «إنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»(٣٤). ويضرب لذلك أمثلة من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والشعر، منها قوله تعالى: ﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة﴾(٣٥)، فهو يستعير كلمة

(جناح) لشيء لم يعرف بها (الذل) من شيء قد عرف بها (عصفور).

واستشهد ابن المعتز ببيت امرىء القيس:

فقلت له لما تمطى بصُلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل(٣٦)

ورأى أن الشاعر قد استعار وصف الجمل لليل. من هنا يلاحظ أن ابن المعتز قد اهتمّ في حديثه عن الاستعارة بفكرة النقل، ولم يكن تعريفه محدداً؛ إذ لا يمنع من دخول غير الاستعارة فيها كالأعلام المنقولة والمجاز بأنواعه. وكانت تعليقاته موجزة، أو تكاد تنعدم على الأبيات التي وردت فيها الاستعارات، ولم يوضح دورها في التعبير ومكانها في العمل الأدبي، وعلاقتها بروح الشاعر(٣٧).

ووجدت إحدى أفكار أرسطو تطبيقاً عند ابن المعتز، فقد لوحظ أن أرسطو ضرب مثالاً على التناسب بين طرفي الاستعارة وقال: «فنسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار، فيسمّى المساء شيخوخة النهار، وتسمّى الشيخوخة مساء العمر، أو مغرب العمر»(٣٨). وافتتح ابن المعتز أمثلة الاستعارات المحدثة ببيت من شعره يستخدم فيه استعارة وفق ما جاء لدى أرسطو ـ شباب النهار ـ ويثني ببيت لأبي الشيص فيه كذلك ـ الليل قد شاب رأسه ـ وقال:

اسقني الرّاحَ في شباب النهارِ   وانف همي بالخندريس العُقارِ

فكأن الربيع يجلو عروساً   وكأنا من قطره في نثار

وقال أبو الشيص:

سقاني بها والليلُ قد شاب رأسُه   غزالٌ بحنّاءِ الزجاجة مُختَضِبُ(٣٩)

ويبدو أن ابن المعتز قد عرف طرفاً من أفكار «فن الشعر»، لكنه لم يوغل في أثناء تحليل الاستعارة على نحو يتجه بها إلى مسافات أبعد في النظر

الدلالي.

وعالج ابن قتيبة (٢٧٦هـ ـ ٨٨٩م) الاستعارة تحت المشكل من آيات القرآن، وجعلها متفرعة عن المجاز الذي يضم الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرير، والإخفاء والإظهار(٤٠).

فالمجاز عند ابن قتيبة يحمل معنى واسعاً يشتمل على أي معنى وراء المعنى اللغوي المنطقي المحدد.

وقد عرّف ابن قتيبة الاستعارة بقوله: «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاور لها، أو مشاكل»(٤١).

وهذا التعريف ينطبق على المجاز كله، لا سيما المرسل الذي من علاقاته السببيّة والمجاورة، ويدل على ذلك الأمثلة التي ذكرها، منها قول الشاعر:

إذا سَقَطَ السَماءُ بأرضِ قومٍ رعيناهُ وإن كانُوا غِضابا

وقولهم للنبات «نوء» وللمطر «سماء»(٤٢).

ويتعلق ابن قتيبة بالاستعارات القديمة (المألوفة)، مثال ذلك: ضحكت الأرض، ويرى أن العلاقة في هذا المثال بين المعنى المنقول إليه اللفظ، والمنقول فيه، هي علاقة المشابهة، فهو يقال إذا أنبتت الأرض، لأنها تبدي عن حسن النبات، وتتفتق عن الزهر كما يفتر الضاحك عن الثغر(٤٣). ونخلص من هذا إلى نتيجتين:

١ ـ يريد ابن قتيبة بالاستعارة، نقل لفظ من معناه الذي عرف به في أصل اللغة، إلى معنى آخر لم يعرف به، لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ، والمنقول منه.

٢ ـ استعمل ابن قتيبة الاستعارة وكأنها تشمل جميع أنواع المجاز للكلمة، ولكن كلمة مجازي ليست مطابقة لمصطلح غير حقيقي؛ ذلك أن من حالات غير الحقيقي استبدال كلمة بأخرى، معاكسة لها عن طريق المفارقة (السخرية)، أو لطف التعبير عن شيء بغيض (المبالغة بوصف الضد)، وهي عند ابن قتيبة في فصل يدعى المقلوب(٤٤).

وكانت دراسة المبرد (٢٨٥هـ ـ ٨٩٨م) للاستعارة أقرب إلى دراسة الجاحظ لها، وعرفها بأنها «نقل اللفظ من معنى إلى معنى»، من غير أن يقيد هذا النقل أو يشترط له شروطاً، ويبدو ذلك من خلال تعليقه على بيت الراعي:

يا نُعْمها ليلة حتى تخونها   داعٍ دَعَا في فوع الصبُّح شحاج

يقول: «وشحاج إنما هو استعارة في شدة الصوت، وأصله للبغل، والعرب تستعير بعض الألفاظ لبعض»(٤٥).

وتحدث ثعلب (٢٩١هـ ـ ٩٠٤م) عن مفهوم الاستعارة، وعرفها بقوله: «هي أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه»(٤٦). وأتى بعدد من الشواهد ليوضح تعريفه، منها بيت امرىء القيس: «فقلتُ له . . . .»، ورأى أن امرأ القيس قد استعار وصف الجمل لليل، حيث لا صلب ولا أرداف ولا كلكل لليل(٤٧). ويفهم من قول ثعلب أن الكلمات الآتية قد نقلت من الجمل لليل على النحو الآتي:

الصدر = أول الليل.

الظهر = وسط الليل.

الكلكل = آخر الليل.

أو أن هذه الكلمات لا توجد لها مقابلات (نظائر) حقيقية، وأنها تفهم على أنها أشياء استعيرت من الجمل لليل(٤٨).

ولم يخصص قدامة بن جعفر (بعد ٣٢٠هـ ـ ٩٣٢م) باباً خاصاً للاستعارة، وإنما أشار إليها أثناء حديثه عن المعاظلة، إذ يقول: «ومن عيوب اللفظ المعاظلة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ زهيراً بمجانبته لها في شعره، فقال: وكان لا يعاظل بين الكلام. قال: وسألت أحمد ابن يحيى عن المعاظلة فقال: «مداخلة الشيء في الشيء»: يقال تعاظل الجرادتان إذا ركب أحدهما الآخر، وإذا كان الأمر كذلك، فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض، أو فيما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة مثل قول أوس:

وذاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَواشِرُهَا ... تُصْمِتُ بالماءِ تولباً جَدِعا

فسمّى الصبي تولباً وهو ولد الحمار.

ومثل قول الآخر:

وما رَقَدَ الوِلْدَانُ حتى رأيْتَهُ ... على البَكْرِ يَمْرِيه بساقٍ وحافِرِ

فسمّى رجل الإنسان حافراً، فإنّ ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه(٤٩).

ويستنتج من كلام قدامة، أن الاستعارة عنده تعني استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المشابهة، وهذه المشابهة لا بد أن تكون قريبة، وواضحة.

ويشير قدامه إلى بيت امرىء القيس السابق، ويعلّق عليه بقوله: « وقد

استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة، وفيها لهم معاذير، إذا كان مخرجها مخرج التشبيه، من ذلك قول امرىء القيس: «فقلتُ له . . .»، فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطّى بصلبه لا أن له صلباً»(٥٠).

لقد حاول قدامة أن يهون من شأن الاستعارة، ويرجع هذا التهوين إلى طبيعة النظرة المنطقية التي يتعامل بها مع الشعر، وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع ما يبدو في الاستعارة ـ عادة ـ من جموح لا يخضع للتحديدات المنطقية الصارمة، التي يحرص عليها قدامة كل الحرص. إن قدامة منطقي، والمنطقي يهتم بالصحة والصواب، واللياقة العقلية، وتلك أمور تقتضي صحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتكافؤ، وتستلزم إنكار فساد التقسيم، وفساد التقابل والتناقض، وفي ظل هذه النظرة يصبح بيت ابن هرمة:

تراهُ إذا ما أبْصر الضيف كلبُهُ   يُكلّمُه من حُبّه وهْو أعْجَمُ

من قبيل التناقض على جهة العدم والقنية، فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله: إنه يكلّمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة. فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير، إذ كانت الحجج كثيرة، فهلا قال كما قال عنترة العبسي:

فازورّ من وقعِ القَنَا بلبانه   وشكا إليَّ بعبرةٍ وتَحمْحُمِ

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام، ثم قال:

لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى   ولكانَ لو علم الكلام مُكلّمي

فوضع عنترة ما أراده في موضعه(٥١).

إن نظرة قدامة المنطقية إلى الشعر جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، ويستنكر البعد في الاستعارة، ويقرنه بالمعاظلة، ويستنكر بناء استعارة على أخرى، وبخاصة إذا كان هذا البناء يؤدي إلى الغموض، واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء. وكان يقول وهو يتحدث عن الإرداف: «ومن هذا النوع ما يدخل في الأبيات التي يسمونها أبيات معان، وذلك إذا ذكر الردف وحده، وكان وجه اتباعه لما هو ردف له غير ظاهر، أو كان بينه وبين إرداف آخر كأنها وسائط، وكثرت، حتى لا يظهر الشيء المطلوب بسرعة، وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلاً في جملة ما ينسب إلى جيّد الشعر، إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ، وتعذر العلم بمعناه»(٥٢).

وحلل الآمدي (٣٧٠هـ ـ ٩٨٠ ـ ١م) العلاقة الاستعارية (لغة) على أنها عارضة ـ منقولة ـ وليست ثابتة جوهرية في المعنى الذي آلت إليه في التعبير الشعري ـ الاستعاري عامة ـ، فالشاعر أبو تمام لا يطلب منه أن يوازن عباراته فيلتزم ما يستتبع اللفظ المستعار في سائر كلامه، بل إنه يستطيع تجاوز هذا فيقول بعد «فصبغت أخلاقي برونق خُلقه»: «عدلت ألوانها بحسنِ لونه»، ذلك أنه ليس هناك صبغ على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان، وإنما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض، ويقوم بعضها مقام بعض، لأنها حقائق فيما استعيرت له»(٥٣).

وأشار الآمدي إلى الاستعارة وقال: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»(٥٤). ثم أورد أمثلة من الشعر القديم والآيات القرآنية، ليؤيد وجهة

نظره في ضرورة وجود مناسبة تامّة بين اللفظ، وما يُستعار له.

وتأسيساً على ذلك رأى الآمدي أن استعارات أبي تمام رديئة، مخالفة للعرف اللغوي المفترض، الذي ينبغي ألا تخرج الاستعارات عن حدوده، ويلاحظ الآمدي أن الخطأ في بيت أبي تمام الآتي:

رقيق حواشي الحِلم لو أن حلمَهُ　　بِكفيكَ ما ماريْت في أنّه بُرْدُ

ظاهر، لأنه لم يعلم أحداً من شعراء الجاهلية و الإسلام وصف الحلم بالرقة، «لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم، والرجحان، والثقل، والرزانة ونحو ذلك... ومثل هذا كثير في أشعارهم ... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون... ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطا»(٥٥). وما يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبي تمام:

أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤه　　بالدمعِ أن تزدادَ طول وقود

فهنا تجاوز أبو تمام الحدود اللغويّة المباحة في المجاز، والبيت كله «خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيد شدة الوجد ويعقب الراحة.. وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى في شعره متبعاً لمذاهب الناس... فلو اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم»(٥٦). وعندما يقول أبو تمام:

وليست ديّاتٍ من دماءٍ هرقْتها　　حراماً ولكنْ من دماءِ القصائد

يعلّق الآمدي قائلاً: «وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً، وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات»(٥٧).

وقول أبي تمام: «أمرَ التجلّد بالتلدّدِ حُرقةً»، «لا يسوغ فأي لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة ـ وإن كان ليس بخطأ ـ وإنما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة، أو نحو هذا، أما الأمر فليس هذا موضعه»(٥٨).

وفي بيت أبي تمام:

لا تلمني على البكاء فإني ... نِضوُ شجوٍ ما لُمتُ فيه البكاء

مجال لمحاورة طويلة حول بعد الاستعارة «فالمجاز لا يتسع لأن نلوم البكاء كما نلوم العين، ولا لأن نلوم انحدار الدمع كما نلوم الدمع، ولا تنتهي الاستعارة إلى هذا الموضع، وإذا استجزنا أن نلوم البكاء فينبغي أن نلوم أيضاً الضرب والقتل والقيام، وسائر أفعال الفاعلين»(٥٩).

ويعلّق الآمدي على بيت أبي تمام:

وأقاحٍ منوّرٌ في بِطاحٍ ... هزّه في الصباح روضٌ أريضُ

قائلاً: «ليس بالجيد اللائق؛ لأن الأقاحي هي من الروض، والروض إنما يهزّه ويحرّكه الندى والنسيم، لا أن يهز بعضه بعضاً»(٦٠).

ونظرة الآمدي إلى اللغة أثرت في أحكامه على استعارات أبي تمام، إذ نظر إليها نظرة جامدة تتلخّص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني ذاته(٦١).

وعرّف الرماني (٣٨٤هـ ـ ٩٩٤م) الاستعارة بقوله: «هي تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»(٦٢)، وفرق بين الاستعارة والتشبيه بقوله: «والفرق بين الاستعارة والتشبيه، أن التشبيه بأداة

التشبيه في الكلام، وهو على أصله لم يغير في الاستعمال، وليس كذلك في الاستعارة؛ لأن مخرج الاستعارة ما العبارة ليست له في أصل اللغة»(٦٣).

عندما نشير إلى تعريف الرماني للاستعارة لا بد من ملاحظة الأمور الآتية:

١ ـ لم يخرج الرماني في تعريفه للاستعارة عن تعريفات العلماء السابقين، فهو غير مانع من دخول غير الاستعارة فيها، كالأعلام المنقولة والمجاز بأنواعه.

٢ ـ يلاحظ أن الرماني يتعامل مع آيات القرآن الكريم، ويحاول أن يبين جمالها، ويرى أن وظيفة الاستعارة واحدة هي الإبانة، ولا غرو في ذلك، فقد كان الرماني يحاول إثبات أن القصد من الاستعارات في الآيات القرآنية هو الإبانة والوضوح.

٣ ـ يُعدّ الرماني من أوائل الباحثين العرب الذين تطرقوا إلى الفرق بين الاستعارة والتشبيه، وحدّ المصطلحين بالنسبة لعلاقتهما المتبادلة، وقد أصبح مصطلح نقل، ومصطلح المعنى الأساسي أو الحقيقي من المصطلحات الشائعة والمتداولة بعد الرماني(٦٤).

وناقش صاحب الطراز تعريف الرماني ورآه باطلاً من أوجه ثلاثة هي:

الأول: لأن هذا يلزم منه أن يكون كل مجاز من باب الاستعارة وهو خطأ، فإن كل واحد من الأودية المجازية له حد يخالف حده الآخر وحقيقته، فلا وجه لخلطها.

الثاني: لأن هذا يلزم عليه أن تكون الأعلام المنقولة يدخلها المجاز، وتكون من نوع الاستعارة وهو باطل، فإن المجازات لا تدخلها فضلاً عن الاستعارة.

الثالث: لأن ما قاله يلزم منه أنا لو وضعنا اسم السماء على الأرض أن يكون مجازاً، وهذا باطل لا يقول به أحد.

وينظر صاحب الطراز كذلك إلى تعريف ابن الأثير: للاستعارة بأنها «نقل المعنى من لفظ لمشاركة بينهما بسبب ما» فيراه فاسداً لسببين، هما:

الأول: لأن ما ذكره يدخل فيه التشبيه كقولنا (زيد أسد وكأنه أسد)، فإن هذا نقل معنى من لفظ بسبب مشاركة بينهما، لأننا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد، فصار مجازاً للمشاركة التي كانت بين زيد والأسد في وصف الشجاعة.

الثاني: إن مثل هذا يدخل فيه ماهية المجاز مطلقاً، فإن المجاز من حيث إنه مجاز نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، والمجاز المطلق مغاير للاستعارة، فلا يدخل أحدهما في الآخر(٦٥).

ويقسم الحاتمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع، أحسنها عنده ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها. وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة، وإنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ مالا يعقل مثل قول مزرد:

فما برحَ الولدانُ حتى رأيتهُ ... على البكرِ يمريه بساقٍ وحافرِ

الذي قبح لأنه جعل للرجل حافراً ولا حافر له، وإنما يصف ضيفاً أضافه، فلما رقد الولدان عمد إلى البكر فأخذه وهرب به، فجعل يمريه، أي يستخرج ما عنده بساقه وقدمه، فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان(٦٦). ومثل ذلك قول الحطيئة:

قَرَوْا جارَكَ العَيْمانَ لما جَفَوْتَهُ ... وقلّص عن بردِ الشرابِ مشافِرُه

فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان، والمشافر للإبل، ومثله قول الآخر:

سأمنعُها أو سوفَ أجعل أمرها　　إلى مَلِكٍ أظلافُه لم تَشَقَّقِ

فجعل للملك ظلفاً موضع الظفر، ولم يكفه هذا بل قال لم تشقق(٦٧).

ويطبق الحاتمي هذه النظرة الجامدة إلى الاستعارة على شعر المتنبي - في المقابلة الشهيرة التي دارت بينهما - ويعيب عليه قوله:

شرفٌ ينطحُ النجومَ بروقيـ　　ـه وعِـز يُقلقِلُ الأجـبالا

لأنه جعل لشرف الرجل قرنين. وهذه - وإنْ كانت استعارة - فإنها «استعارة خبيثة جارية مجرى المعاظلة... والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة كما قال أوس ابن حجر:

وذاتُ هِدْمٍ عارٍ نَواشِرُها　　تُصمِتُ بالماءِ تَوْلَبًا جَدِعا

فجعل للمرأة تولبا، والتولب ولد الحمار، كما جعلت أنت - يقصد المتنبي - للشرف قرنين، وهذا من أبعد الاستعارات وأشدها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء»(٦٨).

وجلي أن موضع الاستهجان، في كل تلك الأمثلة، إنما يرتد إلى إحساس الحاتمي بعبث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء، وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها، مما جعلهم يخلطون بين الإنسان والحيوان، أو بين المعنوي المجرد والمادي المحسوس، مثلما فعل. وذلك كله - في الواقع - لا يفترق كثيراً عما قدّمه قدامة، بل إن قدامة ذكر الأمثلة نفسها التي يذكرها الحاتمي.

لقد عدّ صاحب «نقد الشعر» قول أوس السابق وغيره من بيتي الحطيئة ومزرد داخلا فيما أسماه بالمعاظلة. والمعاظلة مصطلح يشير إلى التداخل باختلاط الحدود بين الأشياء، وهو - بهذا المعنى يمكن أن يطلق على الاستعارات الرديئة التي تخلط بين حدود الإنسان وحدود الحيوان، مما يسميه

قدامة ـ أيضاً ـ بفاحش الاستعارة(٦٩).

إن حقيقة الاستعارة عند الحاتمي هي نقل الكلمة من شيء قد جعلت له، إلى شيء لم تجعل له(٧٠).

وتحدث القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ ـ ١٠٠١م) عن الاستعارة تحت اسم البديع، وعرفها بقوله: «وإنما الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»(٧١).

وهكذا يؤكد القاضي الجرجاني فكرة استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المشابهة، واشترط أن تكون هذه المشابهة قريبة، وهو في ذلك يلتقي مع الآمدي، وقدامة بن جعفر.

وأشار إلى بيت امرىء القيس «فقلت له. . .» قائلاً: «فجعل له صلباً وعجزاً وكلكلا، لما كان ذا أول وآخر وأوسط، مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل، وبخفة السير إذ استقصر، وكل هذه الألفاظ مقبولة، غير مستكرهة، وقريبة المشاكلة، ظاهرة المشابهة»(٧٢).

وفرّق القاضي الجرجاني بين الاستعارة والتشبيه، وقال: «وربما جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة، وهو تشبيه أو مثل، فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكروا أنواعاً من الاستعارة عدوا فيها قول أبي نواس:

والحبُّ ظهرٌ أنت راكِبُه ... فإذا صرفتَ عِنانه انصرما

يقول: «ولست أرى هذا وما أشبه استعارة، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر أو كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه، فهو إما ضربُ مثل، أو

تشبيه شيء بشيء»(٧٣).

وبهذا يستدرك ما فات عدداً من النقاد والبلاغيين الذين سبقوه.

وقد تكلّم أبو هلال العسكري (بعد ٣٩٥هـ ـ ١٠٠٤م) على الاستعارة وعرفها بقوله: «الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة»(٧٤).

ويلاحظ أن تعريف أبي هلال للاستعارة يشبه تعريف ابن المعتز وقدامة والرماني، ولكن تعريفه يبدو أكثر وضوحاً؛ ذلك لكشفه الأغراض التي من أجلها جاز هذا النقل، في حين أشار الرماني قبله إلى وظيفة واحدة للاستعارة، هي الإبانة، ولا غرو في ذلك، فقد تعامل الرماني مع الآيات القرآنية فحسب، فأشار إلى تلك الوظيفة، ولكن أبا هلال تعامل مع القرآن والشعر فأشار إلى عدة وظائف تتلاءم مع شواهده.

لقد درس أبو هلال الاستعارة تحت كلمة «البديع»، مخالفاً من سبقوه بعزل مجموعة من الألوان التي اندرجت تحت اسم البديع، مثل حسن الابتداء، وحسن الخروج والسجع... وبهذا المنهج يزيد في التقسيمات ويتجه نحو التحديد، وفصل ابو هلال التشبيه عن أبواب البديع، أو عن الاستعارة بوجه خاص، وأفرد له باباً سابقاً على أبواب البديع(٧٥). وميّز في الاستعمال الاستعاري بين الحالة الجيدة ـ أو الطارئة ـ والدلالة الحقيقية على المعنى، أو الموقف، وهذا أمر هام لديه، كيما تظهر قيمة النقل والتغيير، بما تحدثه من آثار جمالية وتعبيرية كانت تفتقد لولاه، ففي قول امرىء القيس:

وقَدْ اغتدي والطّيرُ في وكناتِها   بمنجرد قَيْدِ الأوابدِ هَيكلِ

كانت الحقيقة «مانع الأوابد»، فجيء باستعمال «قيد الأوابد» الاستعاري. ويضيف أبو هلال ههنا فكرة المعنى المشترك بين المستعار والمستعار منه: «الحبس وعدم الإفلات»(٧٦).

وتحدّث ابن فارس (٣٩٥هـ - ١٠٠٤م) عن الاستعارة ووضع لها حداً بقوله: «ومن سنن العرب الاستعارة، وهو أن يضعوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر»(٧٧). وأتى بشواهد متعددة ولكنه لم يعلّق عليها كثيراً. ومن الشواهد التي ضربها أمثلة للاستعارة: «انشقت عصاهم» ويقول: معنى ذلك «إذا تفرقوا، وذلك يكون للعصا، ولا يكون للقوم»(٧٨).

ودرس الثعالبي (٤٢٩هـ - ١٠٣٨م) الاستعارة وعقد لها فصلاً في كتابه «فقه اللغة وأسرار العربية»، وعرفها بقوله: «إنها من سنن العرب، وهي أن تستعير للشيء ما يليق به، ويضعوا الكلمة مستعارة له من موضع آخر»(٧٩). وهو في هذا التعريف متأثر بابن فارس، وقد جاء بأمثلة للاستعارة مستقاة من الاستعارات القديمة التي وجدت قبله منها: رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، وريق المزن.. وهذه الاستعارات هي استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان(٨٠).

ويدخل الثعالبي التشبيه البليغ تحت مفهوم الاستعارة مثل: الأدب غذاء الروح، والنار فاكهة الشتاء، والعيال سوس المال، والشمس قطيفة المساكين(٨١)*.

وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني (٤٧٩هـ - ١٠٧٨م) إلى فكرة النقل في حديثه عن الاستعارة غير المفيدة، ورأى أن الشاعر الذي قال:

فبتنا جلوساً لدى مهرنا نُنزعُ من شَفَتيهِ الصغارا

«استعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فهذا لا يفيد شيئاً

زائداً عن اللفظ المختص، إذ لا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه، فالاستعارة هنا تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه، وهي في الوقت نفسه قد فوتت غرضاً من أهم الأغراض اللغوية، وهي التخصيص الذي أراده صاحب اللغة؛ وهذا يؤدي فوق ذلك إلى إيهام الاشتراك، وأن الشفة والجحفلة والمشفر ألفاظ مترادفة، وكل منها يدل على العضو المخصوص في سائر أنواع الحيوان»(٨٢). ويسمي الجرجاني هذا النوع من الاستعارة بالاستعارة غير المفيدة، وهي التي يبدو فيها مجرد النقل واضحاً، بحيث لا تعدو أن تكون اللفظة المستعارة مجرد تبادل لغوي مكان آخرى.

وتأثر كل من ابن سينا، وابن رشد بأرسطو حين تحدثا عن الاستعارة، إذ تقوم العلاقة بين طرفي الاستعارة عند كل منهما على نوع من التناسب المنطقي، وهذا التناسب له أشكاله المتعددة، فإما أن ينقل الاسم من النوع إلى الجنس، مثل تسمية القتل موتاً، وإما من الجنس إلى النوع، مثل تسمية النقلة حركة، وإما من نوع إلى آخر، مثل تسمية الخيانة سرقة(٨٣).

وهناك نوع آخر من التناسب المنطقي الذي تقوم على أساسه العلاقة بين حدي الاستعارة عندهما أيضاً، وهو «أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع، مثل نسبة الأول إلى الثاني، مثل ما كان يسمي بعض القدماء الشيخوخة: عشية العمر، ويسمي العشية: شيخوخة النهار. وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار»(٨٤).

ومثل هذا النوع من التناسب المنطقي يؤكد فكرة أن الاستعارة نوع من القياس، إلا أنه قياس مختزل، فقولنا عن الشيخوخة إنها مساء العمر، ليس إلا نتيجة منطقية لمقدمتين محذوفتين هما: «الشيخوخة هي آخر العمر»، و «العشية أو المساء هي آخر النهار»، ولولا أن نسبة الشيخوخة إلى العمر تناظر منطقياً نسبة العشية إلى النهار، ما استطعنا أن نقف على التشابه بين شيئين مختلفين،

هما: الحياة أو عمر الإنسان، والنهار(٨٥).

ويربط ابن سينا في موضع آخر بين الاستعارة والمجاز ومصطلح التبديل في إطار المحاكاة فيقول: «أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر، وخاصة كل واحد منها، ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته، فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه، لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة والمجاز، وإما على سبيل التركيب منهما»(٨٦).

ويحاول ابن رشد أن يأتي بأمثلة أخرى غير التي ذكرها أرسطو ليؤكد فكرته، ويشير إلى أن هذا النوع من الاستعارات موجود بكثرة في أشعار العرب وخطبها، من ذلك قول أبي الطيّب:

مغاني الشعْبِ طِيباً في المغاني بمنزلة الربيعِ منَ الزّمان

والاستعارة التي تكون من هذا النوع كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها. والأقاويل التي يخصها أهل لساننا من الناظرين في الشعر والبلاغة بالاستعارة، هي داخلة في هذا الجنس»(٨٧).

- ٥ -

وقد هاجم ج. سورل النظرية الاستبدالية للاستعارة، وذهب إلى أن الطريقة المثلى لبناء نظرية صحيحة للاستعارة، تبدأ بفحص قوة وضعف واحدة من نظريات الاستعارة القائمة والشائعة منذ زمن أرسطو، وهي النظرية الاستبدالية، ورأى أنه وفق هذه النظرية، فإن التعبير الاستعاري «الرجل ثعلب»، تعني الرجل مثل الثعلب ببعض الطرق والصفات غير المحددة، والتعبير «أنت أشعة شمسي»، يعني أنت مثل أشعة الشمس بالنسبة لي من بعض الوجوه.

وبيّن سورل أن النظرية الاستبدالية جذابة من بعض الوجوه، إلا أن هناك صعوبات جمّة تواجه الكثير من مبادئها التي تعد هامة عند أنصارها، منها:

أولاً: إنّ هذه النظرية فشلت في إخبارنا عن كيفيّة إحصاء القيم والصفات المشتركة (ر) بين المشبه (س) والمشبه به (ب) بشكل محدّد وواضح، إذ لا توجد في هذه النظرية أية قوّة تفسيريّة من أجل الاتكاء عليها، واستعمالها في إحصاء أكبر قدر ممكن من أوجه التشابه بين المشبّه والمشبّه به. إن المهمة الكبرى لأية نظرية في الاستعارة، هي الاهتمام بشرح كيفيّة تمكن المتكلم والمستمع من الانتقال من (س هي ب) إلى (س هي ر)، بوساطة المرور أولاً بمرحلة (س تشبه ب) فيما يتعلّق بـ (ر)، ولم تهتم النظرية الاستبدالية بالكيفية التي يمكن أن نستنتج بها ونحدّد بوساطتها القيم التي يمكن أن تعين لـ (ر).

ورأى سورل أن النظرية الاستعارية (س هي ب) تتضمن النظرة الحرفية (س تشبه ب)، لا تحل المشكلة بأي شكل من الأشكال، وهي تؤخرنا خطوة إلى الخلف؛ إذ إن مشكلة فهم التشبيهات الحرفية بالنظر إلى وجه الشبه الذي لم يحدد، هي جزء من المشكلة في فهم الاستعارة ومعناها، فكيف لا يمكننا أن نفسّر التعبير الآتي: «جولييت شمس»، بإحدى الطريقتين الآتيتين:

أ ـ إن جولييت في أكثر أجزائها غازيّة.

ب ـ إن جولييت تبعد عن الأرض ٩٠ مليون ميل.

وذلك لأن كلتا الصفتين معروفتان بوصفهما من خصائص الشمس الأساسية والبارزة.

ويخلص سورل إلى نتيجة مؤداها أن التشابه هو إسناد فارغ (أجوف)؛ لأن أي شيئين هما متشابهان من بعض الوجوه(٨٨).

ثانياً: إنّ النظرية الاستبدالية تهتم بنقطة هامة، هي أن التشبيه لا بد أن

يؤخذ حرفياً. ويرى سورل أن هناك تعبيرات استعارية كثيرة لا يوجد لها أي تشابه حرفي مطابق، ومعلّق بطرفي الاستعارة، وأعطى أمثلة عديدة لإثبات فرضيته، منها: «سالي كتلة من الجليد»، وبيّن أن المدافعين عن النظرية الاستبدالية، يرون أن هناك معنى حرفياً، بالإضافة إلى المعنى المجازي في هذه الجملة، وهم يتكئون في رأيهم على نقطتين هما:

١ ـ إنّ المثال السابق ليس مثالاً للاستعارة فحسب، إنما هو مثال للمبالغة المفرطة كذلك، ومعنى التعبير الاستعاري متضمن في حقيقة الأمر من التشبيه الآتي: «سالي مثل كتلة من الجليد». وبناء على ذلك فإن الاستعارة والتشبيه هما حالتان من المبالغة، وإذا ما فسّرنا التشبيه والاستعارة على أساس المبالغة فإنهما متساويان كما يقول سورل.

٢ ـ يرى بعض المؤيدين للنظرية الاستبدالية أن بعض الوجوه المتعلقة بالشبه بين سالي وكتلة الثلج قد تحدد استعارياً. إذ بإمكاننا تحديد تشبيهات متضمنة من خلال التشابهات الاستعارية المعطاة، لنصل في النهاية إلى نهاية التشابهات الحرفية التي يتكىء عليها ذلك الصرح كله من التشبيه. ومن ثمّ فإن جملة «سالي كتلة من الجليد»، تعني أن سالي تشترك ببعض الصفات مع كتلة الثلج، مثل صفة البرودة الشديدة، ولكن كلمة (باردة) في جملة «سالي باردة جداً»، هي كذلك استعارة، ولا بد أن تكون هناك تشابهات ضمنية (تحتية) بين سالي وكتلة الجليد، والمقصود هنا هو أن حالة سالي العاطفية تشبه البرودة، وتشبه كتلة الجليد، وعند تحديد هذه الوجوه من التشابه، فإن الاستعارة تكون قد حلت تماماً(٨٩).

ويرى سورل أنه لا توجد تشابهات حرفية بين الأشياء الباردة والأشخاص غير العاطفيين، وبيّن أن التشابه يعود في الأساس إلى الملاحظة، ونفاذ البصيرة، والإحساس والتدريبات اللغوية. فالأشخاص يجدون فكرة

البرودة ترتبط في أذهانهم بالنقص في العـاطفة؛ ففكرة أن تكون بارداً تعني ألا تكون عاطفياً(٩٠).

ثالثاً: إنها تسلم بوجود طرفين تعقد بينهما مشابهة، وهذا ليس ضرورياً، فقد يكون المحمـول لا يدل على شيء في الواقع، بدليل أن التكميم لا يصحح معنى الجملة مثل: «زيد غول، وأخوه شيـطان، وأخته عنقاء..»، فهذه الأمثلة لا تتضـمن حرفياً (س) (س غـول)، وأن النفي لا يزيل مجازية التـركيب ليس كل زيد غولاً.. فـالمشابهـة تقوم بدور أسـاسي حقاً في فـهم الاستـعارة، وفي إنتاجـها ولكن إثباتها ليس بـالضرورة إثبات مشـابهة؛ لأن الإثبات الاستـعاري يستمر صادقاً وإن كان معناه خاطئـاً، كما أن هناك استعارات لا تعتمد على أية مشابهة حرفية، مثل:

أ ـ الاستعـارات الحرارية نحو: جدال سـاخن، واستقبال حـار، وصداقة فاترة، وبرود جنسي...

ب ـ الاستعارات المكانية (الفضائية) نحو: الوقت يطير.

جـ ـ الاستعارات الزمانية نحو: الساعات زحفت.

د ـ الاستعارات الذوقية نحو: شخص مُر(٩١).

وبعد مهاجمة سورل للنظرية الاسـتبدالية بشكل عام، حاول أن يرد على أحد أنصارها بشكل خـاص، إذ خصص جزءاً من بحثه لـلرّد على جورج ميلر "George Miller" الذي بحث في الاسـتعـارة، واهتم بفرضـية التشـابه ودافع عنها، وقد اعتقد ميلر أن معاني الجـمل الاستعارية يمكن أن يعبر بها مثل الجمل التي تحتـوي على تشابه، وعـرض نوعاً خـاصاً من الجـمل المشابهـة، وبيّن أنها شكل من إعادة بناء الجمل الاستعارية.

ورأى ميلر أن الاستعارات للشكل (S هي P) حين تكون (S)و (P) جملاً

اسمية هما مساويتان للجمل في الشكل الآتي:

.(3F) (3G) (SIM) (F(S), G(P)))

ويحلل مثال «الرجل ذئب» وفق رأي ميلر على النحو الآتي: هناك بعض الصفات (F)، وبعض الصفات (G)، مثل (SIM) الرجل (F) يشبه الذئب (F).

أما إذا وجدت استعارات تحتوي على صفات إسنادية - (X) استخدمت استعارياً في تلك الجملة، أي أن (X) هو (F) أو (XFS) - فتكون المعادلة الاستعارية على النحو الآتي:

.(3G) (3Y (SIM (G(X), F(Y)))

وبناء على ذلك فإن عبارة «المشكلة شائكة» تحلل كالآتي: هناك بعض الصفات (G)، وبعض الاشياء (Y)، مثل كون المشكلة (G) تشبه كون (Y) شائكة(٩٢).

وقد حاول سورل أن يفند نظرية ميلر، وبيّن أن صعوبات جمة تواجهنا في تطبيق هذه النظرية، فالمحتويات الدلالية ـ وفق نظرية ميلر ـ لمعظم التعبيرات الاستعارية يكون لها عدة مسانيد، ويرى سورل أن بعض الاستعارات تفي بشروط المعادلة التي زودنا بها ميلر، فمثلاً «الرجل ذئب» هو نسخة معقولة للفرضية التشبيهية، إنها تعني شيئاً في المعادلة هو: الرجل مثل الذئب بالنظر إلى بعض الوجوه المحددة، والصفات المشتركة بين الرجل والذئب (R)، ويمكن تقديم ذلك بالشكل الآتي:

Sim R (man, Wolf)

ويطلب من المستمع أن يحصي مجموعة واحدة من المسانيد والقيم المعلقة بـ (R)، بينما يرى ميلر أن المستمع يجب أن يحصي ما لا يقل عن ثلاث مجموعات من المحمولات، والصفات المشتركة، ويكون الشكل الذي سيعطيه

ميلر للتعبير الاستعاري السابق على النحو الآتي:

١ ـ (3F) (3G) (SIM (F(man), G (Wolf)))

ومن أجل إكمال هذا الشكل ـ كما يقول سورل ـ بطريقة تحدد وجه الشبه لا بدّ من إعادة كتابة المعادلة على النحو الآتي:

٢ ـ (3F) (3G) (3H) (Sim H(F(man), G (Wolf)))(٩٣).

ويلاحظ أن المعادلة الأولى والمعادلة الثانية تحتويان على محمولات متنوعة كثيرة، وهما تهتمان بالصفات المشتركة بين الإنسان والذئب، ولم تشيرا إلى الصفات التي يمكن أن يختلف فيها الإنسان عن الذئب. ووفق رأي ميلر فإن الرجل له مجموعة من الصفات (F)، والذئاب لها من مجموعة من الصفات (G)، وهناك صفات مشتركة بينهما بالنظر إلى صفات أخرى هي (H).

ويرى سورل أن نظرة ميلر هذه حدس تعارضي من جهة، وغير حافزة من جهة ثانية، يُضاف إلى ذلك أنها تتكىء على عملية تعددية تبدو مستحيلة لكل من المتكلم والمستمع، فماذا تعني : HS, GS, FS، وكيف يفترض أن المستمع سيستنتج معناها؟

ويبين سورل أن هناك استعارات علائقية تبدو أكثر ملاءمة لتحليل ميلر، فمثلاً لو قلنا:

ـ السفينة تحرث البحر.

ـ واشنطن والد قطره.

فإنه يمكننا أن نحلل المثال الأول كالآتي: هناك علاقة بين ما تقوم به السفينة في البحر (R)، وما يقوم به المحراث في الحقل وهي علاقة مشابهة.

وفي المثال الثاني توجد هناك علاقة (R) بين ما يعنيه واشنطن بالنسبة لقطره، وهي شبيهة بالعلاقة بين الوالد وذريته.

ولكن سورل يستطرد قائلاً: «إن هذا التحليل غير مقنع؛ لأنه لا توجد في المثال الأول أية إشارة ضمنية أو تصريحية إلى الحقل، وفي المثال الثاني لا توجد أية إشارة إلى الذرية، ومن ثمّ فإن المعنى يكون:

ـ السفينة تعمل شيئاً للبحر شبيهاً بالحرث.

ـ واشنطن له علاقة بقطره تشبه كونه أباً(٩٤).

ويرى سورل أن مهمة المستمع إحصاء العلاقات المقصودة، وأوجه التشابه في الحالتين، ولكن نظرية التشابه، أي النظرة الاستبدالية للاستعارة التي أيدها ميلر، لا تعطي أية وسيلة مقنعة نستطيع بوساطتها إحصاء أوجه التشابه، ولا توضح الطريقة التي بها يستطيع المستمع معرفة التشابهات المقصودة استعارياً من المتكلم.

لقد حاول سورل أن يضع مبادىء لإنتاج الاستعارة وفهمها، وانطلق من التساؤل الآتي: كيف يريد المتكلم أن يقول: «رأيت إنساناً شجاعاً»، فيقول مجازياً: «رأيت أسداً»، في حين أن أسداً لا يدل بوضوح على إنسان شجاع، وكيف يدرك المستمع حينما يسمع «رأيت أسداً»، أن المتكلم يريد أن يقول: «إنساناً شجاعاً»؟ قد يكون الجواب: إن أسداً يثير في الذهن «إنساناً شجاعاً»، ولكن هذا الجواب ليس كافياً، وإذا كان الأمر هكذا، فلا بدّ من البحث عن مبادىء عامة مشتركة بين المستمع الذي يفهم ما يلقى عليه، والمتكلم الذي يؤلف مقالات مجازية.

إن المراحل التي يمر بها المستمع لفهم تعبير مثل: «رأيت أسداً» ثلاث:

أ ـ أن تكون له استراتيجية تسمح له بتحديد مسبق للبحث عن تأويل

استعاري أو رفضه.

ب ـ وإذا ما قرر أن هناك استعارة، فعليه أن تكون له مبادىء تسمح له بحساب القيم الممكنة «الإنسان».

جـ ـ أن تكون له مبادىء تسمح له بتحديد ميدان إنسان لمعرفة المقوم، أو الغرض الذي يريد أن يظهره دون غيره.

وبناء على هذا فإن المستمع حينما يُلقى عليه «رأيت أسداً يقرأ كتاباً»، ويريد أن يأخذ هذا المقال على حرفيته، فإن ذلك لا يصح لعبثيته الدلالية، ولخرق قواعد الأفعال الكلامية، أو لمبادىء المحادثة، ولذلك يسلم أن لذلك المقال معنى يخالف معنى الجملة. وإذا أثبت لديه هذا، فإنه يبدأ في البحث عن القيم الممكنة لـ «إنساناً» بناء على تعداد مقومات الأسد الجوهرية والعرضية والأعراض. على أنه لا يكتفي بهذا، ولكنه يشرع في تحديد ميدان «إنساناً» الممكن، وهذا التحديد يضطره إلى أن يرجع إلى الطرف «أسداً»، ليختار من مقوماته وأعراضه ما يعتقد أنه يجمع بينه وبين إنسان، ولكن كيف تضبط عملية الاختيار(٩٥)؟حاول المؤلف أن يذكر عدداً من المبادىء للفهم الاستعاري بالرجوع إلى عملية إنتاج الاستعارة وفهمها. أي كيف يصح للمتكلم أن يقول بشكل استعاري إن (س هي ب)، ويعني أن (س هي ر)، عندما تكون (ب) لا تعني (ر)؟ وبشكل آخر كيف يمكن للمستمع الذي يستمع إلى الجملة (س هي ب) أن يفهم أن (س تعني ر)؟(٩٦).

المبدأ الأول: الجمل التي فيها (ب) هي (ر) بالتعريف والتحديد، فإذا كانت الاستعارة حيوية وفاعلة؛ فإن (ر) هي وجه من الوجوه البارزة، وصفة من الصفات الهامة لـ (ب)، مثال ذلك: محمد مارد (استعارة)، وهي تعني محمد ضخم (معنى حرفي / حقيقي).

المبدأ الثاني: الجمل التي فيها احتمال أن (ب) هي (ر)، فإذا كانت

الاستعارة عاملة وفاعلة، فإن الصفة (ر) لا بد أن تكون بارزة ومعروفة للأشياء التي تتبع لـ (ب)، مثال ذلك: محمد أسد (استعارة) تعني: محمد قوي، شجاع، شرس، . . . الخ.

ويلاحظ أن المبدأ الأول والثاني عند سورل، يربطان التعبيرات الاستعارية بالتشبيهات الحرفية: «محمد مثل المارد»، و «محمد مثل الأسد»، وهلم جرا. .

ويلاحظ هنا أن أي تغيير على تعبير (ب)، يمكن أن يحدث اختلافاً كبيراً في تعبير (ر)، فمثلاً لاحظ الاختلاف بين دلالات الكلمات التي تحتها خطوط في الأمثلة الآتية:

Sami is a pig.

Sami is a swine.

Sami is hog

فكلمة "Pig" في الجملة الأولى تعني خنزيراً، وقد يتبارد إلى الذهن البذاءة والقذارة والنهم، والشره. . . وكلمة "Swine" في الجملة الثانية تعني خنزيراً، ولكن دلالتها قد تختلف عن كلمة "Pig"، إذ إنها تجعل الذهن يتوجه إلى ذلك الشخص الجدير بالازدراء. أما كلمة "hog" في المثال الثالث فإنها توجه الذهن إلى الشخص الأناني أو الشره. . .

المبدأ الثالث: الجمل التي يعتقد فيها أن (ب) هي (ر)، ومع ذلك فإن المتكلم والمستمع ربما يعرفان أن (ر) هي زائفة في (ب)، نحو:

زيد غوريلا (استعارة) ربما تعني أن زيداً حقير، شرير، ميال إلى الشراسة وهكذا. . . (معنى حرفي).

ومع ذلك فإن المتكلم والمستمع يعرفان ـ في الحقيقة ـ أن الغوريلا

تستحي، ورعديدة، ومخلوق حساس، ولكن الأساطير المتعلقة بأجيال الغوريلا شكلت وبنت تداعيات معينة تمكن الاستعارة من العمل، علماً بأن المستمع والمتكلم يعرفان جيداً أن هذه الاعتقادات زائفة وخاطئة.

المبدأ الرابع: الجمل التي فيها (ب) ليست (ر)، ولا تشبهها ولا يعتقد أنها كذلك. ومع كل هذا فإنها حقيقة بالنسبة لإحساسنا، سواء أتم تقريرها وتحديدها من ناحية ثقافية أم طبيعية أم لا، وفي هذه الحالة نتصور الارتباط تصوراً ونتخيله تخيلاً، إذ إن صفات (ب) قد ترتبط في أذهاننا بصفات (ر)، مثال ذلك:

- زيد كتلة من الجليد (استعارة).
- فاطمة قطعة من الحلوى (استعارة).
- أحمد مُرّ (استعارة).
- الساعات زحفت بينما كنا ننتظر (استعارة).

عدت
مضت
أسرعت
طارت

إن الجملة الأولى تعني أن زيداً غير عاطفي، والجملة الثانية تعني أن فاطمة رقيقة، ومحترمة، ودمثة، وتعني الجملة الثالثة أن أحمد سريع الامتعاض... أما الجملة الرابعة فإنها تعني أن أمد الساعات يبدو مختلف الدرجة، بينما كنا ننتظر الطائرة، ومع ذلك فإنه لا توجد مشابهات حرفية للقواعد التي اعتمدت عليها الاستعارات هنا، ولا بد أن نلاحظ بعض الارتباطات التي تتعلّق بالأشياء ذات الدرجات أو الأعداد مثلاً، فندرك الارتباط بين درجات الحرارة والجوانب العاطفية، وبين درجات السرعة والأمد الزمني.

المبدأ الخامس: الجملة التي فيها (ب) لا تشبه صفات (ر)، ولا يعتقد أنها تشبهها، ومع ذلك فإن حالة أن يكون (ب) تشبه حالة أن يكون (ر)، مثال ذلك: عندما نقول لشخص حصل على رتبة عالية: (أنت أصبحت ارستقراطياً)، فإننا لا نعني أنه أصبح شخصاً يشبه الارستقراطي، إنما المعنى هو أن مركزه الجديد، أو حالته تشبه كونه ارستقراطياً.

المبدأ السادس: الحالات التي فيها (ب) و (ر) الشيء نفسه، أو بينهما تشابه في المعنى، مثال ذلك كلمة (فاسد) تقال حرفياً للبيض، ولكن يمكن أن تقال استعارياً على النحو الآتي:

هذا الخبر المنفوخ فاسد.

ذلك البرلمان فاسد.

عقله فاسد.

المبدأ السابع: وهذا المبدأ ليس مبدأ منفصلاً عن المبادىء السابقة، ولكنه طريقة لتطبيق المبادىء الستة السابقة على حالات بسيطة لا يكون فيها الشكل (س) هو (ب)، إنما هي استعارات علائقية، واستعارات لأشكال تركيبيّة، مثل تلك التي تشتمل على أفعال، وصفات إسنادية (متضمنة).

لاحظ الاستعارات العلائقية الآتية:

١ ـ محمد طلّق الكتب.

٢ ـ السفينة تحرث البحر.

٣ ـ كان واشنطن أبا قطره.

ففي كل حالة عندنا تعبير حرفي لجملتين اسميتين تحيطان التعبير الاستعاري للعبارة العلائقية، ويمكن أن تكون أفعالاً متعدية كما في المثال الأول

والثاني. ولكنها لا تحتاج (be) كما في المثال الثالث.

إن مهمة المستمع ليست الذهاب والانتقال من (س هي ب) إلى (س هي ر)، ولكن الانتقال من (س ب تتعلق ب س) إلى (س ر تتعلق ب س). ويلاحظ أن المبادىء المتشابهة في الحالات السابقة سوف تمكننا من إيجاد صفات لـ (س) و (ب)، بينها أشياء مشتركة وهي (ر)، ولن نجد في النهاية أية علاقات مشتركة، وبدلاً من ذلك نجد علاقة (ر) تختلف عن علاقة (ب)، ولكنها تشبهها في بعض الوجوه، ومن ثمّ تصبح مهمة المستمع أن يجد الصفات المشتركة بين التعبير الحرفي والاستعاري، ويفتش عن التشابه أو العلاقات التي تربط بينهما.

المبدأ الثامن: وهذا المبدأ يتعلق بعلم المصطلح البلاغي، هل يمكن أن نعد الكناية، والمجاز المرسل، حالات خاصة من الاستعارة؟ ويجيب سورل عن هذا التساؤل بالإيجاب، ويرى أنه يمكن أن ندرك ما يعنيه المتكلم حين يحتوي كلامه على مجاز مرسل، أو كناية، بواسطة عدد من المبادىء النظامية المترابطة.

ويرى سورل أن هناك علاقة بين السخرية والاستعارة، فمثلاً عندما تقول لشخص كسر مزهرية ثمنية جداً، «هذا شيء رائع»، فهنا وكما هي الحال في الاستعارة، فإن المعنى الذي يقصده المتكلم، والمعنى المتضمن في الجملة مختلفان. فالمستمع عندما يسمع الجملة يدرك أن المتكلم قد قصد «هذا شيء سيء»، فإذا أخذ التعبير كما هو من ناحية حرفية، فإنه لا يكون ملائماً من ناحية بديهية للموقف، وعلى المستمع أن يلائم ما قصده المتكلم من الجملة مع الموقف،وهذا يكون عكس المعنى الحرفي للتعبير.

ثم يفرق بين الكلام غير المباشر من ناحية والمفارقة والسخرية والاستعارة من ناحية أخرى، ويرى أن المتكلم في هذه الحالة (الكلام غير المباشر) يقصد المعنى المتضمن في الجملة، ويقصد معنى آخر زائداً عليه، مثلاً عندما نجلس

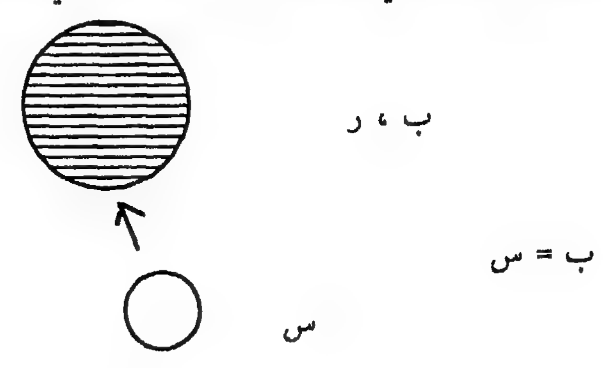
على طاولة الطعام وأحدهم يسأل: هل تستطيع أن تمرر الملح؟ فالذي يجلس معه يفهم أن هذا السؤال معناه، لو سمحت مرر الملح(٩٧).

وينهي سورل حديثه عن الاستعارة برسم صورة توضيحية للفروق والتشابهات بين التعبير الحرفي والتعبير الاستعاري، والتعبيرات الساخرة (المفارقة) والكلام غير المباشر(٩٨).

ويبيّن الرسم التخطيطي الآتي العلاقة بين المعنى المتضمن في الجملة والمعنى المتضمن في التعبير، فالمعنى المتضمن في الجملة (س هو ب)، والمعنى المتضمن في التعبير (س هو ر)، وهذا يعني أن المتكلم عندما يقول جملة فإنها تعني حرفياً أن الشيء (س) يقع تحت مفهوم (ب)، ولكن عندما يعني المتكلم بقوله الشيء (س) فإنه يقع تحت مفهوم (ر).

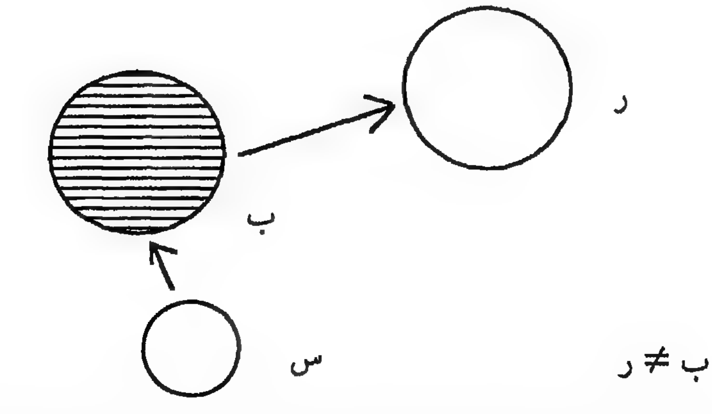
تعبير حرفي: المتكلم يقول س هي ب ويعني س هي ب، وهكذا فإن المتكلم يضع الشيء (س) تحت مفهوم (ب)، حيث ب = ر.

فالمعنى المتضمن في الجملة، والمعنى المتضمن في التعبير متطابقان.



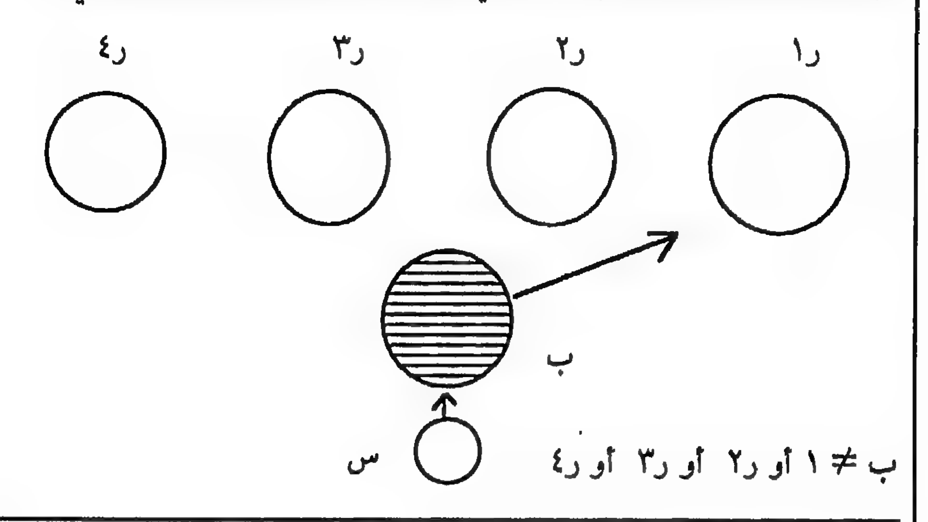
تعبير استعاري (بسيط):

المتكلم يقول إن س هي ب، ولكنه يعني استعارياً أن س هي ر. ومعنى التعبير المجازي يتضح ويصل إلى ما هو عليه بوساطة فحص المعنى الحرفي بدقة.



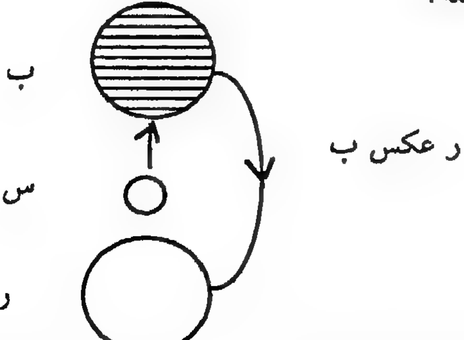
تعبير استعاري (نهاية مفتوحة):

المتكلم يقول إن س هي ب، ولكنه يعني استعارياً معاني غير محددة المدى فـ (س هي ر١) و (س هي ر٢)...الخ، ومثلما هي الحال في الحالة البسيطة الثانية، فإن التعبير الاستعاري يدرك بوساطة فحص المعنى الحرفي.



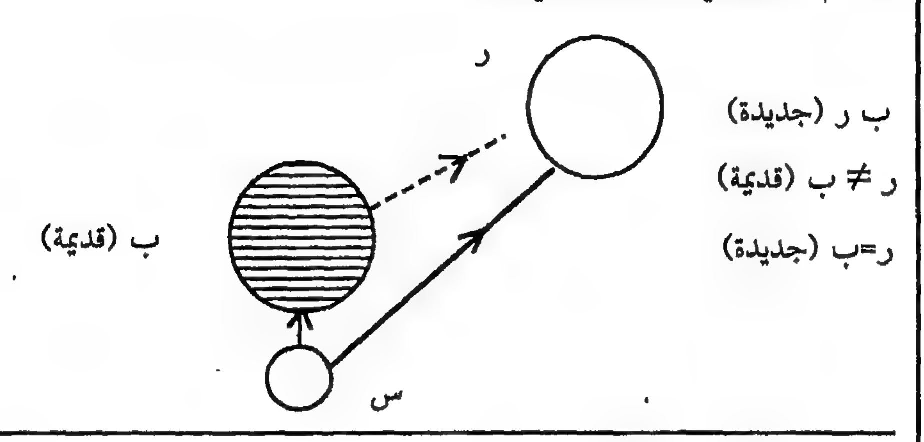
تعبير ساخر (مفارقة):

المتكلم يعني عكس ما يقول. والمعنى المتضمن في التعبير يصل إلى ما هو عليه بفحص المعنى المتضمن في الجملة، وبعد ذلك، الالتفات إلى عكس المعنى المتضمن في الجملة.



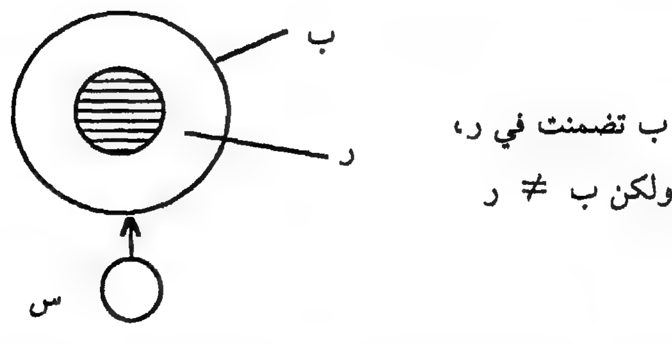
الاستعارة الميتة:

إن معنى الجملة الأصلية هنا قد يتجاهل ويُهمل، ومن ثمّ فإن الجملة تتطلب معنى حرفياً جديداً، يتطابق مع المعنى المتضمن في التعبير الاستعاري السابق، وهذا انحراف من الرسم التخطيطي للتعبير الاستعاري رقم (٢) إلى الرسم التخطيطي للتعبير الحرفي هنا.



الكلام غير المباشر:

المتكلم يعني ما يقول، ويعني كذلك شيئاً إضافياً آخر، والمعنى المتضمن في التعبير يحتوي على المعنى المتضمن في الجملة، ويتجاوز هذا المعنى إلى ما ورائه.



المعنى المتضمن في الجملة، ب ◯ المعنى المتضمن في التعبير، ر ○ شيء، س

وبعد هذا العرض لنظرية سورل في الاستعارة لا بد من الملاحظات الآتية:

١ ـ لقد طعن سورل في الفرضية التي تقوم عليها النظرية التفاعلية، وهي أن المعنى ينتج من التفاعل بين التعبير المستعمل مجازياً، والتعبير المستعمل حرفياً، في حين يمكن أن يكون التعبير كله مجازياً، غير أن المؤلف لا ينكر أن التعبير المجازي يأتي في سياق تعبيرات مستعملة حرفياً، وإن لم يكن هناك ضرورة منطقية تحتم أن كل استعمال مجازي لتعبير ما يجب أن يحاط بتعبيرات مستعملة حرفياً، وقد جاء انتقاد سورل للنظرية التفاعلية بشكل سريع، ولم يبن انتقاداته على أسس منطقية، أو براهين مقنعة.

٢ ـ وهاجم النظرية الاستبدالية، ورأى أنها تسلم بوجود طرفين تعقد بينهما المشابهة، وهذا ليس ضرورياً، فقد يكون المحمول لا يدل على شيء في الواقع، بدليل أن التكميم لا يصحح معنى الجملة، مثل: زيد غول وأخوه شيطان، وأخته عنقاء. . فهذه الأمثلة لا تتضمن حرفياً (س) (س غول)، وأن النفي لا يزيل مجازية التركيب، إذ ليس كل زيد غولاً. فالمشابهة تقوم بدور أساسي في فهم الاستعارة وفي إنتاجها، لكن إثباتها ليس بالضرورة إثبات مشابهة؛ لأن الإثبات الاستعاري يستمر صادقاً، وإن كان معناه خاطئاً، كما أن هناك استعارات لا تعتمد على أية مشابهة.

٣ ـ حاول سورل أن يذكر عدداً من المبادىء لتحديد مفهوم الجملة الاستعارية، ولكن هذه المبادىء لم تكن واضحة ودقيقة.

٤ ـ بقي سورل محصوراً ضمن النظرية التشبيهية، وقد جعلته النزعة الوضعية يحقق في وجود المحمولات ويتلمس المشابهة الحرفية، ولكن هذه الوضعية نفسها لم يذهب فيها إلى أبعد حد بحيث يحلل الحدود بالمقومات بشطريها: الملاصق، والتفاعلي. ويبدو واضحاً أنه ضيّق ما هو موسع لدى البلاغيين العرب، وبعض البلاغيين الغربيين المحدثين(٩٩).

الفصل الثالث

النظرية السياقية

- ١ -

تذهب النظرية السياقية للاستعارة إلى أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له.

وتعيننا نظرية السياق التي تنظر إلى الاستعارة على أنها نموذج لدمج السياقات، على تحليل الاستعارة، إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبين عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما، بإعادة تكوينها تكويناً جذاباً، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لا بد منه لربط سياقين، ربما يكونان بعيدين جداً، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين(١).

إن النظرية السياقية تعطي أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري، وذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة، وتعد النظرية السياقية دلالية من حيث الروح والمعنى، وهي تختلف عن النظرية الانفعالية، وعن النظرية الشكلية في رفضها الاعتماد على التشابه فحسب، وعن النظرية القصدية في رفضها التفسير المنطقي بالاعتماد على المبادىء المنتظمة المتمثلة في التفسير والتأويل.

وتتفق النظرية السياقية مع النظرية التفاعلية على أن اختلاف المفهوم الاستعاري يتعلق باختلاف السياقات والقرائن التي تدخل في بنية ذلك المفهوم، ولكنها لا تعرض نظرية المواقع المشتركة التي تحدث عنها ماكس بلاك، وبدلاً من ذلك تؤكد أهمية التغيير السياقي. ويلاحظ أن لها صلة بالنظرية الحدسية للاستعارة، التي تؤكد دور الإبداع في كل مثال في المفهوم

الاستعاري، ولكنها لا تعرض تفسيراً للاستعارة باللجوء إلى الأعمال الحدسية العقلية، وبدلاً من ذلك ترى أن البحث عن سياق كل استعارة ينتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلق بتفسير المفهوم الاستعاري وتأويله، ومثل هذه المفاتيح ربما تحل الكثير من إشكاليات الغموض، حتى لو لم تكن هناك مبادىء عامة للتفسير من خلال السياق(٢).

وقد تحدث أنصار النظرية السياقية عما يسمى بعالم الكلام، وذلك في معرض ردهم على أصحاب النظرية الاستبدالية للاستعارة، الذين فشلوا في تحديد بعض المصطلحات التي تكلموا عنها، وبخاصة المعنى الحرفي للكلمة. ورأوا أن صعوبات جمة تعترض طريق النظرية الاستبدالية. ولعل اللامحدودية في اللغة هي أبرز هذه الصعوبات، فعند مناقشة آلية الاستعارة وطبيعتها لا بد من التنويه إلى أن رموز اللغة غير محدودة بأرقام، فالكلمة نفسها ربما تستخدم لتمثل أشياء، وقدرة الكلمة الواحدة على التعبير عن مدلولات متعددة إنما هي خاصية من الخواص الأساسية للكلام الإنساني، وتستطيع اللغة أن تعبر عن الفكر المتعددة «بواسطة تلك الطريقة الحصيفة القادرة التي تتمثل في تطويع الكلمات وتأهيلها، للقيام بعدد من الوظائف المختلفة، وبفضل هذه الوسيلة تكتسب الكلمات نفسها نوعاً من المرونة والطواعية، فتظل قابلة للاستعمالات الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة. أما الثمن الذي تقدمه الكلمات في مقابل هذه المزايا كلها، فيتمثل في ذلك الخطر الجسيم، خطر الغموض، على أن تعدد المعنى ليس بحال من الأحوال هو المصدر الوحيد للغموض»(٣).

وهناك طريقتان رئيستان تتبعهما الكلمات في اكتساب معانيها المتعددة: الطريقة الأولى يمكن توضيحها بالكلمة الإنجليزية "Operation" (عملية). هذه الطريقة تبدأ بمجرد حدوث التغيير في تطبيق الكلمات واستعمالها، ثم يتلو ذلك شعور المتكلمين بالحاجة إلى الاختصار في المواقف والسياقات، التي يكثر

فيها تكرار الكلمة بشكل ملحوظ، ومن ثم يكتفون باستعمالها وحدها للدلالة على ما يريدون التعبير عنه، فالشخص المتكلم لا ينص وهو في المستشفى على أن العملية المشار إليها في الحديث عملية جراحية، وليست عملية استراتيجية، أو صفقة تجارية في سوق الأوراق المالية. فإذا ما تحددت الكلمة، وتحدد معناها الجديد في البيئة الفنية الخاصة، كان لا بد لها في الوقت الملائم من أن توسع في حدود دائرتها الاجتماعية الخاصة، حتى تصبح ثابتة في الاستعمال اللغوي العام.

ويقابل هذا الطريق التدريجي إلى تعدد المعنى طريق آخر قصير يتحقق في الاستعمال المجازي، فمثلاً المعنى الحقيقي لكلمة "Crane" هو طير الكركي، أما المعنى المجازي فهو آلة رفع الأثقال أي ما تعرف بالرافعة، والمعنى الحقيقي لكلمة «أسد» هو الحيوان المعروف، أما المعنى المجازي فهو الإنسان الشجاع على سبيل الاستعارة(٤). إن هذه اللامحدودية هي القانون الأول في اللغة، وهي تشير إلى مرونة اللغة وحركتها، إذ إن الكلمات تستخدم بطرق مختلفة، لتعبر عن تجارب جديدة ومتنوعة.

إن تحديد المعنى الذي تشير إليه الكلمة يعتمد بشكل كبير على معرفة حقل تلك الكلمة، أو البيئة الخاصة بها، إذ توجد حقول وبيئات فنية مختلفة ومتعددة، فمثلاً كلمة «فضاء» تعني أشياء عديدة ومختلفة بالنسبة لعالم النفس، أو الفنان، أو الفيزيائي، أو الرجل البدائي. ويمكن توضيح البيئات الفنية واختلافها بالمثال الآتي: «زيد أسد». يلاحظ هنا أن زيداً له سياق أو بيئة فنية معينة، والأسد له سياق أو بيئة فنية أخرى. وزيد معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به. وتأسيساً على ذلك فإن الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى.

ويتعلق مفهوم البيئة الفنية بالتجربة التي تكتسب لأنواع متعددة من الاتصال والتفاهم، إذ إن هناك بيئات فنية متنوعة مثل الفن، والشعر، والعلم، والدين، والتاريخ، والميتافيزقيا. . . وهذه البيئات منفصلة عن بعضها في تجاربنا الحياتية؛ لأن لكل منها افتراضات ضمنية ومستلزمات مختلفة، ولكي يكون الاتصال ممكناً، والفهم يسيراً، يترتب على المتكلم والمستمع أن يعرفا، وأن يميزا هذه الافتراضات الضمنية، التي تشكل البيئة الفنية الخاصة التي فيها يتبادلان الحديث. وتعد معرفة الافتراضات الضمنية للجملة هامة بالنسبة للبيئة الفنية، أو الحقل الخاص الذي تتبع إليه العبارة. وهذه الافتراضات الضمنية تعد هامة أيضاً بالنسبة لتحديد المفهوم الدقيق للكلمة في سياق معين؛ لأن كل الافتراضات الضمنية للحقل الخاص بالشعر، تجعل للشعر بيئة فنية ذات معنى، وهكذا يمكن فهم الجمل ذات المعنى في البيئة الخاصة بها بكل سهولة. فمثلاً للمعادلة الآتية:

$$\frac{٤}{٨} = \frac{٨}{١٦}$$

معنى في البيئة الفنية الخاصة بالرياضيات، ولكن ليس لها معنى في البيئة الخاصة بالفن؛ لأن مثل هذا الرمز غير موجود، والافتراضات الضمنية لمثل هذا الرمز غير معروفة، حتى وإن كان معروفاً فإن له معنى مختلفاً.

إن لكل حقل من الكلمات والمصطلحات طرقه الخاصة به من التحويل والتغيير، وتكون الجمل ذات معنى إذا كانت تعمل وفقاً للافتراضات الضمنية لذلك الحقل، وتلك البيئة الفنية الخاصة بتلك الجمل والكلمات. وكل حقل متميز عن الآخر؛ لأن المصطلحات والعبارات لكل حقل مختلفة عن بقية الحقول، أو متناقضة معها، ويكون المعنى الحرفي مناسباً للحقل المخصص له، الذي يكتسب معنى معيناً بواسطة المتكلم والمستمع. وتظهر الاستعارة عندما تتصل كلمات من حقول أو بيئات فنية مختلفة في جملة معينة، مثل: «الوقت

طويل». والتغاير بين الكلمتين يجبرنا على دراسة إحداهما في ضوء الأخرى، وبما أن الجملة لا يمكن أن تفهم حرفياً، فإنه يمكن النظر إليها بشكل استعاري، فكل مصطلح أو كلمة ينظر إليها بشكل حدسي من خلال الأخرى، ومن خلال ربط كلمات أو مصطلحات من بيئات فنية مختلفة، لكي يتسنى فهم الكلمة ضمن سياقها الجديد(٥).

ويطرأ التغيير بالنسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة ومجالها، ومداها؛ فالصفة أو الخاصية التي تطبق على كلمة ما قد تنفصل بشكل فعال عن الحقل الأصلي الذي تنتسب إليه أصلاً، وتطبق وتستخدم في حقل غريب منظم ومرتب، ومن ثمّ فإن هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييف وفقاً للظروف والحقائق، لكلي تتأقلم مع بقية الشبكة المشكلة للكلمات الأخرى في ذلك الحقل الغريب.

لقد أيد نلسون جودمان "Nelson Goodman" في كتابه الموسوم بـ «لغة الفن» "Language of Art"، المدخل السياقي لدراسة الاستعارة، وبيّن أن الاستعارة هي إعطاء كلمة قديمة معاني وخصائص جديدة. وتحدث عما يسمى بالزمرة التي تنتسب إليها الكلمات في بنائها الجديد، والحقل أو العالم الأصلي الذي ترتد إليه هذه الكلمات، الذي يتكون من مجموعة من المصطلحات تجمعها على الأقل صفة أو خاصية مشتركة واحدة(٦).

وحاول يوربان "Urban" أن يحدد مفهوم المعنى الحرفي، وذلك لتسهيل عملية التفسير الاستعاري من جهة، واستنباط طريقة معينة يستطيع بواسطتها الوصول إلى المعنى الاستعاري من جهة أخرى، وطبق هذه الطريقة على نظرته الثلاثية للمعنى وهي(٧):

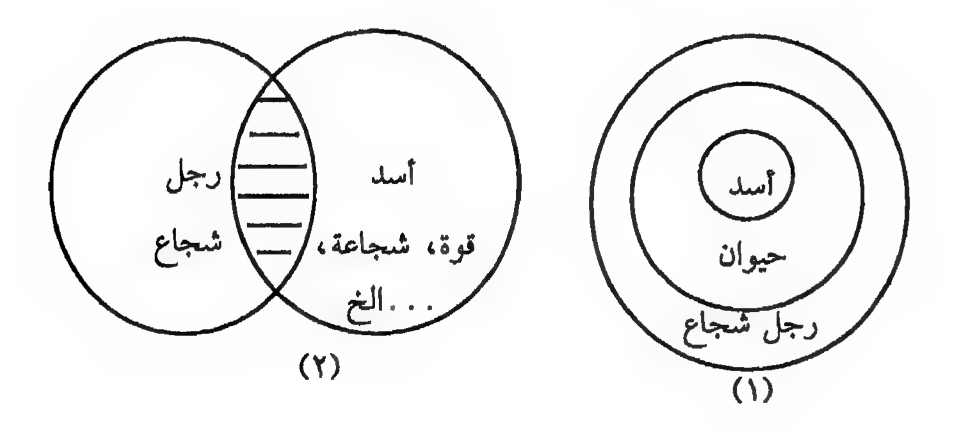
١ ـ التعبير، وهو الكلمة أو الكلمات.

٢ ـ المعبر عنه، الشيء.

٣ ـ الكلام المشترك، الاتصال.

ورأى أنصار النظرية السياقية للاستعارة أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى. وللسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتوجيهه، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على غير معنى، فالذي يحدد هذه المعاني ويفصلها هو السياق في مورد النص. ويحدد السياق معنى الوحدة الكلامية على مستويات ثلاثة متميزة في تحليل النص، فهو يحدد أولاً أية جملة تم نطقها، ثانياً أنه يخبرنا عن أية قضية تم التعبير عنها، ثالثاً أنه يساعدنا على القول إن القضية تحت الدرس قد تم التعبير عنها بموجب نوع معين من القوة اللاكلامية دون غيره. ويكون السياق في الحالات الثلاث هذه ذا علاقة مباشرة بتحديد ما يقال وفق المعاني المتعددة التي تحملها الكلمات(٨).

وترتبط بقضية الفهم الاستعاري وعلاقته بالسياق قضية أخرى أثارها كرايس "Krais" أثناء حديثه عن المعنى وفهمه، وهذه القضية هي التضمين، إذ إن الكلمة الواحدة، أو الجملة قد تتضمن معنى آخر مرتبط بالمعنى الأول، ومتداخلة معه. ويمكن أن يمثل لذلك بالشكلين الآتيين:



ويلاحظ أن جزءاً كبيراً من الاهتمام الذي أثارته كتابات كرايس عن حالات التضمين، ينشأ عن قدرتها الإيضاحية لمجموعة منوعة من الظواهر التي تقلق علماء الدلالة الشكلية، وتشمل هذه الظواهر التفسير المجازي، وأفعال الكلام غير المباشر، والتناقضات. . . فمثلاً عند النظر إلى جملة: «محمد أسد»، يلاحظ أنها سليمة التركيب من الناحية الدلالية، وأن القضية التي تهدف إلى التعبير عنها ليست تناقضاً، إن لجملة «محمد أسد» تفسيراً حرفياً غير تناقضي، وإن استخدمت كلمة محمد لتشير إلى إنسان، بل هناك أنواع متعددة من الظروف الاعتيادية قد تنطق فيها «محمد أسد» (إشارة إلى رجل أو ولد) لتأكيد قضية صادقة. فعلى سبيل المثال قد يقوم محمد بدور الأسد في تمثيله عن الحيوانات، وعندئذ تكون القضية «محمد أسد» صادقة بموجب التفسير الحرفي لـ «أسد».

ومما تجدر ملاحظته أيضاً، أنه ليست هناك علاقة أوثق بين المعنى الحرفي وشرطية الصدق من العلاقة القائمة بين المعنى المجازي وشرطية الصدق. فإذا أدلي بجملة خبرية على نحو مجازي عن طريق النطق بالجملة «محمد أسد»، فإن القضية المعبر عنها ـ مهما كان نوعها ـ ستكون لها قيمة صدق محدودة تماماً، مثل قيمة الصدق التي تحملها قضية مثل: «محمد شرس»، أو «محمد نشيط». وإذا سلمنا بهذا فقد يكون هناك غموض مرتبط بعملية التفسير المجازي ذاته، أي أنه قد لا يكون واضحاً للمخاطب أي تفسير من التفسيرات المجازية العديدة الذي يمكن اعطاؤه للجملة، على أن هذا مشابه لمشكلة تحديد أي معنى من المعاني الحرفية المتعددة للتعبير المتعدد المعاني هو المقصود، وليس لهذا أية علاقة بشرطية الحقيقة بحد ذاتها.

ولا يمكن القول إن التعبيرات المجازية محددة بشروط الصدق، ولكنها لا تختلف عن التعبيرات غير المجازية من حيث الغموض الواضح الذي يعتمد على السياق. فالعديد من السياقات المجازية غير محددة بكل تأكيد فيما يخص

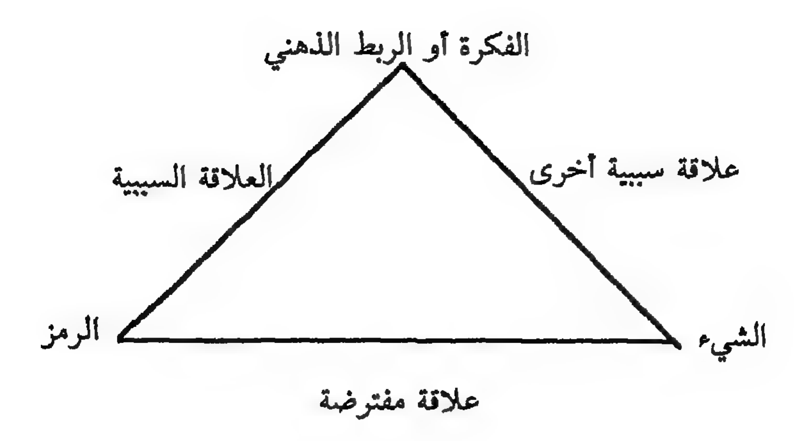
شروط الصدق، وبعضها يحتوي على مكون معبر يمكن عده ذا تأثير على تحديد قيمة الصدق، إلا أنها لا تختلف في هذا الصدد عن الجمل الخبرية غير المجازية مثل: «فاطمة جملية»، أو «محمد شرس»، أو «محمد نشيط»(٩).

ويؤكد ريتشاردز أن الشكل لا يمكن أن ينفصل عن المضمون، ومن أراد أن يقرأ الشعر فلا بد أن يضع هذه الحقيقة في ذهنه، إذ إن الشاعر يوسع من معنى المصطلحات ويزيد في تفاعلها. ويرى أن الاستعارة تعني وجود فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معاً، هما: المشبه والمشبه به، وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة مشتركة بينهما، وينتج المعنى نتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين. ويلاحظ أن هذا الرأي يميل في جانب من جوانبه إلى النظرية التفاعلية، وفي جانب آخر إلى النظرية السياقية، التي ترى أن السياق يعني مجموعة من الأحداث تحدث معاً في آن واحد. وبناء على ذلك فإن السؤال عن المعنى والاستعارة يشتمل عند ريتشاردز على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء، وقد بيّن أوجدن "Ogden" وريتشاردز في مثلثهما الأساسي المشهور أن هناك ثلاثة عوامل تتضمنها أية علاقة رمزية، هي:

العامل الأول: الرمز نفسه، وهو عبارة عن الكلمة المنطوقة المكونة من سلسلة من الأصوات المرتبة ترتيباً معيناً.

العامل الثاني: المحتوى العقلي الذي يحضر في ذهن السامع حينما يسمع الكلمة، وهذا المحتوى العقلي قد يكون صورة بصرية، أو صورة مهزوزة، أو حتى مجرد عملية من عمليات الربط الذهني، طبقاً للحالة المعينة، وهذا ما أسماه هذان الناقدان بالفكرة، أو الربط الذهني.

العامل الثالث: الشيء نفسه الذي ارتبط ذهنياً بشيء آخر، وهذا الشيء قد أسمياه المرتبط ذهنياً، وقد وضحت العلاقة الحاصلة بين هذه المصطلحات الثلاثة بصورة مثلث(١٠):



وميّز ريتشاردز بين الاستعارة اللغوية، والاستعارة العقلية، وبيّن أن الاستعارة ليست مجرد انحراف لفظي لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة، يقول:

«إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلا بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها التي ترى معها، كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ»(١١).

وأكد ريتشاردز أن مهام الشاعر الرئيسة هي إفعام الاستعارة بالحياة والنشاط، وجعلها أكثر إدراكاً ووضوحاً، ورأى أننا لا نحتاج ولا نستطيع أن نجد جميع أوجه شبه حقيقية نتيجة ترابط السياقات المختلفة لكل الاستعارات، «فالشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال الأشكال وصياغتها وسبكها، لكننا إذا تساءلنا عن الذي يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً، أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذي لا شكل له، ولا قالب. إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها،

وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة. إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات، ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة»(١٢).

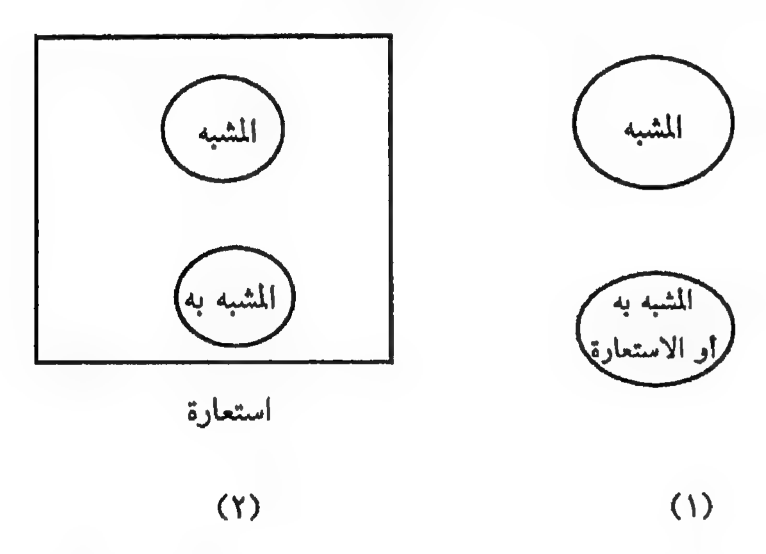
وقد بيّن ريتشاردز وهو يشير إلى الاستعارة الانفعالية، أنه ليس من الضروري الاعتماد على التشابه أو المقارنة لتحديد المعنى الاستعاري وفهمه، فقد تكون هناك فكرتان مرتبطتان لا توجد بينهما علاقات حقيقية مشتركة، وربما نربطهما ببعضهما على قاعدة أو رأي انفعالي، أي انفعالنا نحوهما، مثال ذلك قول أحدهم: «المنطق توباكو»، وذلك إذا كان يكره الشيئين المذكورين... وفضل ريتشاردز أن ننظر إلى الاستعارة بلغة التفاعل المركب والتوتر، مفضلاً هذه النظرة على المقارنة؛ لأن التفاعل بين السياقات المختلفة أكثر عمومية، ويسمح بأنواع أكثر من العلاقات، فالتشبيه مقارنة، والاستعارة يجب أن تبنى على هدف أكبر، وعلى تصور من العلاقة، وليست الاستعارة ضم كلمات لا تربط بينها روابط كما تقول السريالية، وهكذا فقد هاجم ريتشاردز السريالية وبخاصة مؤسسها بريتون أندريه "Breten Andr'e"(١٣).

وأكد رتشاردز أن الاستعارة ليست حيلة لغوية أو زخرفة لفظية فحسب، ولكنها شكل أساسي في اللغة، وأشار إلى رأي شلي "Shelley" الذي يؤكد فيه أن اللغة في أساسها استعارة، ومن هنا فإن السياق كما يرى ريتشاردز يزود بوجه من الوجوه وجه الشبه ببعض الإشارات والمفاهيم، إلا أنه لا يعالج بشكل كلي معنى الاستعارة. فالمشبه والمشبه به يتفاعلان ويتواضعان، وهما يتبادلان المكان. والمزية في أي كلام ترجع إلى مهارة الكاتب في استعمال الكلمة في موضعها الصحيح، يقول:

«إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية

المختلفة إنما ترتد أولاً وأخيراً إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها ببعض، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيراً ما نستعملها ونحن بصدد تقويم الكلام، أو مناقشة ما فيه من جمال. . . مثل الانسجام، والإيقاع. . . والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استعمال اللغة، واستغلال إمكاناتها. وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها، إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها، والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها، إن لكل سياق وضعه الخاص، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه»(١٤).

وذهب ريتشاردز إلى أن الاستعارة قد ترمز إلى المشبه به، أو إلى المشبه والمشبه به معاً، ووضّح ذلك بالرسم التوضيحي الآتي:



وقد رأى أن الرسم التوضيحي نفسه يشكل جزءاً من الاستعارة، ففي الشكل الأول فإن المشبه والمشبه به منفصلان ومتعاونان، والمشبه به هو الاستعارة. وفي الشكل الثاني فإن الاستعارة ترمز إلى المشبه والمشبه به معاً(١٥).

إن المصطلح يعد استعارة في الشكل الأول، والجملة تعد استعارة في الشكل الثاني. والمشبه والمشبه به ربما يتواضعان، وقد يكون أحدهما هو الغالب أو المسيطر، وربما تكون سيطرة الاثنين بقدر واحد، وتساوي السيطرة ليس هو الصهر كما يقول ريتشاردز، إذ إن المشبه والمشبه به يشبهان رجلين يتعاونان في عملهما، ولن يزيدنا فهماً لهما أن نفترض أنهما قد صهرا على نحو ما في شخص رجل ثالث يختلف عن كليهما، زد على ذلك أننا لا نستطيع أن نحقق صهراً يتحقق معه في الوقت نفسه إبراز المركبين معاً، وعلى درجة متساوية من الوضوح، هذا إذا فسرنا الصهر تفسيراً حرفياً(١٦).

وقد أشار ريتشاردز إلى البيئات الفنية الخاصة بالكلمات، وهو في حديثه عن هذه النقاط يشبه ما قاله يوربان(١٧).

وهكذا يلاحظ أن ريتشاردز قد عرض لمفهوم التفاعل الاستعاري الذي يكون بين المستعار منه والمستعار له، ورأى أن الاستعارة نوع من المقارنة المبنية على التفاعل بعكس ما نجده من مفهوم المقارنة في البلاغة الكلاسية.

ويقدم ريتشاردز مثالاً يوضح به معنى التفاعل بين المستعار منه والمستعار له، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه، وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلي الذي تقدمه لنا الاستعارة.

يقول الشاعر دنهام "Denhan" مثلاً، وهو من شعراء القرن السابع عشر في إنجلترا مخاطباً نهر التيمز:

هل يمكنني أن أنساب مثلك

وأن أجعل في مجراك قدوتي العظيمة

بقــدر مــا هو الموضــوع الذي أكتــب فيــه

عـــمـــــيق أنت ومع ذلـك صـــــاف

وديع أنت ومـع ذلك لـست بـطيـــئـــــاً

قــوي دونما هيــاج، ممتلىء دونمـا فيــضــان

يمكننا أن نقول هنا: إن انسيـاب عقل الشاعر هو المستـعار له، وأن النهر هو المستـعار منه، ومن الجدير بالملاحظة أن في الأبيـات الأخيرة تبـديلاً متكرراً للمستعار له والمستعار منه ولاتجاه التحول بينهما.

«عميق أنت ومع ذلك صاف»: إن الكلمات هنا وصفيـة حرفية للمستعار منه وهو النهر، ولكنها وصفية بطريقة اشتقـاقية أو استعارية للمستعار له، وهو عقل الشاعر.

«وديع أنت ومع ذلك لست بطيئاً»: إن كلمة «وديع» هي بالتأكيد وصفية حرفية للعقل، وهو المستعار له، وعلى العكس من ذلك فهي اشتقاقية استعارية بالنسبة للنهر، ولكن «بطيئاً» تنتقل من العقل إلى النهر ثانية.

أما «قوي دونما هيـاج» فإنها تنتقل مرة أخـرى من النهر إلى العقل(١٨). إن النهـر في الأبيات السـابقة ليس مـجرد زينة أو زخـرف، وليس ترتيبـاً لمعنى عقلي قبيح، والمستعار منه وهو النهر لا يزال يتحكم في الكيفية التي يتشكل بها المستعار له.

وعلى ذلك فـإن المعول في الاسـتعارة لـيس على أوجه الشـبه فـحسب، وتجميعها بشكل واضح للغاية، والمقارنة بوصفها تأكيداً على المشابهة ليست هي الأسلوب الكلي لهذه الاسـتعارة التي رأيناها عند دنـهام، والاستعـارة في أبياته هي نوع من المقارنة، ولكنهـا مقارنة قائمـة على التفاعل والتـشابه، على الرغم من الاخـتلاف بين المسـتعـار منه وهو نهر «التيمـز»، والمسـتـعار له وهو «عـقل

الشاعر»، ومن هنا حدث التبادل بين الصفات، صفات النهر، وصفات العقل على نحو ما رأينا في تحليل ريتشاردز لهذه الأبيات.

وهذا التفاعل يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر، واكتشاف خصوصية انفعاله، وتفرد تجربته، وأصالة موقفه ورؤياه، كل ذلك في ظل العلاقة التي توثقها الاستعارة بين الشعر واللغة(١٩).

وقد أكد بريكمان "Brekman" في كتابه الموسوم بـ «الاستعارة» العلاقة التي تتداخل في السياق مما ينتج عنه المعنى المقصود(٢٠). ورأى هربرت ريد "Herbert Read" أن القوة التي تمنحها البلاغة في الأسلوب تظهر أولاً بطريقة رصف الكلمات، ثم بعلاقاتها بالفكرة، هذه العلاقة نفسها هي التي تعطينا القدرة على العرض أو التعبير(٢١).

إن الاستعارة ليست منفصلة عن اللغة، بل لها علاقة عضوية منبثة داخل البناء اللغوي، وعلى ذلك نستطيع أن نصف الاستعارة بأنها «الأم الأبدية للكلام»، بمعنى أن هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها يشكل في معماريته أنماطاً متعددة تمتزج وتتوحد، ومن خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة، تطل بنا إلى مطلات جديدة، تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية بما نستطيع اشتفافه عن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حيناً، وعن طريق الرمز حيناً آخر(٢٢).

- ٢ -

وثمة صلة واضحة بين النظرية السياقية والنظرية الحدسية للاستعارة التي تهتم بالربط بين السياقات المختلفة من أجل الفهم الاستعاري.

وفي البداية لا بد من الإشارة إلى أن هناك نوعين من الحدس، حدس حسي، وهو عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية، وعناصر مكانية، ويتجلى في

الفهم المباشر للأشياء العينية، وحدس حركي يتجلى في الأمر المفاجيء، بفعل مركب أو بمجموعة من الأفعال المتلاحقة دون المرور بخطوات من الإعداد والتروي(٢٣).

إن الإنسان لا يدرك بحواسه عادة إلا ما يسعفه في حياته العملية، وفي سلوكه النفعي، إلا أن ثمة أناساً يكون إدراكهم الحسي قليل الارتباط بحاجات العمل، بل متجرداً عنها، فيبلغون مستوى رؤية الحقيقة اللامادية والمثل الأعلى على السواء، ويطلعون على سر الأشياء، لا لفائدتها بل لذاتها. والفن بوصفه حدساً مباشراً واستبصاراً يدخلنا إلى أعماق حياتنا الباطنية، ويجعلنا ندرك ما نظل عادة غافلين عنه فتتكشف لنا الأشياء ذاتها، وهو يصدر عن الواقع الروحي الخصب، ويرمي إلى بلوغ معرفة أعمق لهذا الواقع والوجود(٢٤). مثال ذلك قول أدونيس:

أعمق أن أغيبا

أن أسكن الغريب

لكي أصوغ شكل السؤال أو أجيبا

فأدونيس ـ هنا ـ يريد اكتناه الأشياء من خلال التعايش مع أشياء الوجود لمعرفة أسرارها، والوقوف على حقيقتها.

ورأى كروتشه أن المعرفة والعلم إما أن تكون حدسية، قوامها الحدس المباشر للرؤى الفنية، وإما أن تكون منطقية، قوامها العقل والمنطق. والمعرفة الأولى مجالها الصور، والمعرفة الثانية معرفة بالعلاقات، ومجالها المفاهيم والتصورات. وبالحدس تكشف عن الصورة أو الرؤية الجمالية(٢٥).

ومعنى الحدس هنا لا يعني التخمين، وإنما يعني سرعة الانتقال في الفهم، أو هو ضرب من المعرفة الثاقبة والبصيرة التي لا تعتمد على الانتقال

الاستنتاجي والرؤية المنطقية. مثال ذلك قول أدونيس:

من ثلاثين عاماً أضيع وأكتشف الآخرين

والمعرفة عند أدونيس قائمة على الحدس، من خلال التفاني والتوحد مع المعروف.

تؤكد النظرية الحدسية للاستعارة أن المعنى الاستعاري لا يمكن أن يشتق بواسطة صياغته من تحليل العناصر الحرفية فحسب، بل لا بد من عمل الحدس قصد تمييز ذلك المعنى الاستعاري وفهمه.

وقد حلل مونرو بيردسلي "Monroe Beardsley" هذه النظرية، وبيّن أنها تفصل المعنى الحرفي عن المعنى الاستعاري، وتهتم بحقيقة مؤداها أن الاستعارة تستطيع نقل المعنى الذي لا يمكن أن تنقله اللغة بمعناها الحرفي(٢٦).

وأبرز يوربان الحدس وأهميته في التحليل الاستعاري، ورأى أن الاستعارة يمكن أن تفهم فوراً عن طريق الحدس قبل أي تحليل تدريجي للأطراف المكونة لبناء الجملة الاستعارية. وبين أن المعنى الحدسي يمكن أن يظهر بشكل كبير عندما تستخدم الكلمات بشكل استعاري؛ لأن استخدام الكلمات في نصوص جديدة، وسياقات متنوعة، يخلق معاني ووجوهاً جديدة لهذه الكلمات(٢٧).

إن الحدس ضروري لاكتشاف العنصر الخيالي (التصويري) من التشابه الذي يربط بين طرفي الاستعارة، وهذا العنصر التصويري هو الذي دعاه ماكس بلاك بنظام المواقع المشتركة المترابطة(٢٨). فالتشابه بين طرفي الاستعارة قد يكون بعيداً وتصويرياً، وربما يعرف هذا التشابه عن طريق القاعدة المشتركة في التفكير، وكل ذلك يتم بشكل حدسي.

ويلاحظ أن معنى الاستعارة ليس مشتقاً من معنى أجزائها المفككة التي

تشكل هذه البنية الاستعارية، والوصول إلى المعنى الاستعاري لا يكون سهلاً عن طريق التحليل، ومن هنا يلعب الحدس دوراً هاماً في تجسير الهوة بين الاستعمالات الحرفية السابقة للعناصر المكونة للجملة، والاستعمالات الاستعارية المنبثقة والناشئة من التقاء جميع عناصر الجملة. ولا يعرف معنى الاستعارة عن طريق تفسير الأجزاء التي تشترك في تركيبها، إنما يستلزم هذا التفسير عمل الحدس الذي يشكل ركيزة أساسية في فهم أية جملة استعارية.

ولتوضيح أهمية الحدس، اقتبس بيردسلي رأي م. فس"M. Foss" وهو أن الرموز المعروفة، وعلاقاتها مع بعضها تشكل مواد خام فحسب، وهي تخضع لتغيير كامل، وقد تفقد كل معانيها المألوفة عندما تأتلف في صيغة جديدة، لتعطي معنى مولداً جديداً، غير تلك المعاني المثبتة في العناصر التي تشكل الجملة الماثلة أمامنا(٢٩).

ومن الجدير بالملاحظة أن النظرية الحدسية للاستعارة تهتم ببعض القضايا، التي تشكل الركائز الأساسية التي تقوم عليها النظرية السياقية ومنها:

أ ـ إن الاستعارات ربما تعطي قوى إضافية للتعبير اللغوي عندما تستخدم فيه.

ب ـ ترفض الحدسية أن تكون هناك صيغ محددة لشرح المعاني الاستعارية، كالمشابهة مثلاً؛ لأن هذه الصيغ ليست كافية في شرح الاستعارة.

جـ ـ تنفي الحدسية إمكانية استبدال التعبيرات الاستعارية بتعبيرات حرفية مساوية، أي تركز على اللااستبدالية الحدسية، وإذا شرحت الاستعارة بالمعنى الحرفي، فإنها تفقد الكثير من معناها، لأن معنى الاستعارة يقفز إلى الذهن بشكل فوري، نتيجة عمل الحدس.

د ـ إن فهم التعبير الاستعاري وفق النظرية الحدسية لا يعتمد على معجم، أو نظام تركيبي محدد، بل الإبداع التفسيري هو الذي يحدد المعنى الاستعاري.

وقد اعتمد يوربان على الحدس من أجل فهم الوظائف الثلاثية للمعنى وهي:

أ ـ الوظيفة الانفعالية.

ب ـ الوظيفة الدلالية.

جـ ـ الوظيفة التمثيلية.

وينتهي يوربان إلى القول بأن الاستعارة حدسية، والتغير الاستعاري للكلمة يظهر الخصائص الحدسية لها، وإذا حولت الاستعارة إلى جمل حرفية فإن الحدس يفقد قيمته وأهميته. ويلاحظ أن النظرية الاستبدالية للاستعارة تتجاهل الخصائص الحدسية لها، وتهتم بتحويل الاستعارة إلى المعنى الحرفي، وهذه الفكرة تتعارض مع مبادىء النظرية الحدسية. والحدس الذي يشير إليه يوربان في الاستعارة والتشبيه هو حدس خلاق، ويرى أن السريالية مثلاً في الرسم تستطيع أحياناً تقديم الحقيقة بشكل أفضل من الصورة الفوتوغرافية، ويعزو السبب في ذلك إلى الوجه الحدسي من هذا التمثيل للحقيقة، الذي لا تستطيع النظرية الحرفية أن تعلله(٣٠).

إن اهتمام النظرية الحدسية بما وراء النظام التركيبي للجمل الاستعارية، وما وراء الكلمات والمعاني المعجمية، أثار مؤيدي المدخل الصيغي لفهم الاستعارة، وجعلهم يحاولون تفنيد مبادىء النظرية الحدسية بالاتكاء على المبادىء الآتية:

١ ـ ترفض الصيغية أي اقتراح عرضته النظرية الحدسية بشأن فهم الاستعارة، وترى أنه من أجل أن يكون فهم الاستعارة واضحاً، لا بد من إثارة بعض الأعمال العقلية الخاصة التي تعمل بوصفها أدوات وافتراضها. إن عملية الفهم لا بد أن تكون واضحة، لا يحيط بها أي التباس أو غموض، وهذه العملية تتطلب معلومات حول حالات سابقة لتقرير تطبيقات جديدة، ومن هنا

نحتاج إلى بعض القوانين أو المبادىء التي تكون قادرة على التحول (الانتقال)، وهذه المبادىء العاملة تشكل الأساس في الفهم الاستعاري.

٢ـ ترى الصيغية أن هناك علاقة وثيقة بين الاستعارة والتشبيه، والاستعارة تشبيه متضمن، وفكرة المقارنة، والمشابهة هامة. وقد أكد ألستون "Alston" أن التشابه عنصر هام في تشكيل الاستعارة، والاستخدام الاستعاري للتعبير هو انحراف عن جميع المعاني الأساسية، وهو مع ذلك مفهوم وواضح للشخص الذي عنده فهم جيد للغة، ومن هنا نستطيع أن نميز أنواعاً متعددة للاسخدام المجازي فيما يتعلق بقاعدة الانحراف.

إن مبدأ المشابهة الذي يشكل الاستعارة يتطلب تحديداً خلال الالتجاء إلى النقاط المتقاربة من خلال السياق الذي شكل ذلك التركيب الاستعاري، لمعرفة العناصر الحرفية والمجازية التي تدخل فيه، وبدون التحكم ومعرفة المعنى الجذري والحرفي للعبارة، فإن الشخص لا يفهم الاستعارة؛ لأن الاستعمال الاستعاري يختلف في المعنى عن الاستعمال الأولي لتلك العبارة، ومن هنا لجأ هنلي "Henle" إلى فكرة الأيقونية، أي أن العبارة تخدم في الاستعمال اللغوي خلال معنى حرفي أو تأسيسي، لتحدد الأيقونة التي يمكن أن ترد إليها الاستعارة(٣١).

- ٣ -

وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبدالقاهر الجرجاني قد أكد قبل ريتشاردز وغيره من النقاد الغربيين المعاصرين أهمية السياق الذي وجدت فيه الاستعارة، وبين أن المبالغة التي تدعى للاستعارة ليست في المعنى نفسه الذي يقصد إليه المتكلم، ولكن في طريق إثباته للمعنى وتقريره إياه. ورأى أن المحاسن التي هي السبب في النظم وهي الاستعارة والتمثيل والكناية، وضروب المجاز المختلفة تشكل العناصر التصويرية للمعنى، وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم

تشكل العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ وهي موطن البلاغة، وهو ما عبر عنه بالنظم، فلا تكون للكلمة مزية إلا وفق موقعها من الكلام، وتآزر دلالتها مع جاراتها الداخلة معها في تركيب، لأن الكلمة قد تقبح في موضع، وتحسن بنفسها في موضع آخر، والذي يحدد ذلك هو السياق، ولا شيء غيره، «وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وهل في خلافها قلقة ونابية ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلتق في الثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح لأن تكون لفقاً للتالية في مؤداها»(٣٢).

ويؤكد الجرجاني أهمية اختيار الكلمات بطريقة نظمها، ويرى أنه ليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تؤم، «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ، التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضروب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وتزيينه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك الشاعر، والشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»(٣٣).

ويلاحظ أن النحو عند الجرجاني ليس قواعد شكلية بحتة، وليس مجرد تقدير إعراب، أو بيان صحة الكلام أو خطئه فحسب، وإنما هو وسيلة الشاعر الفنان لإبراز الصور الذهنية والمعاني التي تأتلف داخل السياق. فالنحو علم يكشف عن المعاني التي هي ألوان نفسية، ندركها من وجوه استعمال الكلام،

ومن الفروق التي تبدو بين استعمال وآخر من خلال ارتباط بعضها ببعض، بحيث تجتمع لتشكل معاً نسيجاً حياً من المشاعر الإنسانية، والصور الذهنية، والأحاسيس الوجدانية. فالفكر لا يتعلق بمعاني الكلام مفردة، ومجردة عن النحو، «فلا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً، ومجردة من معاني النحو، واعلم أني لست أقول: إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلمة المفردة أصلاً، ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو.. وتوخيها فيها.. وإن أردت أن ترى ذلك عياناً، فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه عن مواضعها، وضعها وضعاً يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها، فقل في «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»: من نبك قفا حبيب ذكرى ومنزل، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟»(٣٤). فالصواب والخطأ لا يعودان إلا إلى النظم، ويدخلان تحت هذا الاسم، «فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم، إلا هو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه»(٣٥).

ويؤكد الجرجاني هذه الفكرة في حديثه عن المجاز والحقيقة. ولا يرى أن المجاز في مقابلة الحقيقة، فما كان طريقاً في أحدهما من لغة أو عقل فهو طريق في الآخر، ففي قولنا: «زيد أسد» فإن طريق كون الأسد حقيقة في اللغة دون العقل، وإذا كانت اللغة طريقاً للحقيقة فيه، وجب أن تكون هي أيضاً الطريق في كونه مجازاً في المشبه بالسبع إذا أجرينا اسم الأسد عليه، فقلنا رأيت أسداً، نريد رجلاً لا غيره في بسالته عن الأسد في إقدامه وبطشه(٣٦).

إن الأسد ـ كما يرى الجرجاني ـ قد التحم في الخيال في المشبه «الرجل»، فالمتكلم يجري اسم الأسد على الرجل المشبه بالأسد على طريق التأويل والتخيل. فهنا قد ادعينا للرجل الأسدية حتى استحق بذلك أن نجري عليه اسم الأسد، وهنا يكون الحديث عن الشجاعة؛ إذ إنها من أخص أوصاف الأسد وأمكنها، لأن اللغة لم تصنع الأسد لها وحدها، بل لها في مثل تلك الجثة، وتلك الصورة والهيبة، والأنياب والمخالب... ولو كانت وضعته لتلك الشجاعة وحدها لكان صفة لا اسماً، ولكان كل شيء يفضي في شجاعته إلى ذلك الحد، مستحقاً للاسم استحقاقاً حقيقياً لا على طريقة التشبيه والتأويل(٣٧).

وهنا يمكن أن يطرح السؤال الآتي: لم خصص الجرجاني المجاز إذا كان طريقه العقل بأن توصف به الجملة من الكلام دون الكلمة الواحدة؟ وهل يمكن أن يكون (فعل) على الانفراد موصوفاً به؟

يرى الجرجاني أن المعنى الذي وضع «فعل» لا يتصور الحكم عليه بمجاز أو حقيقة حتى يسند إلى الاسم، ومحال أن يكون المجاز في دلالة اللفظ، وإنما المجاز في أمر خارج عنه، ولا يمكن نسبة المجاز إلى معناه وحده، وهو إثبات الفعل، فيقال هو إثبات فعل على سبيل المجاز، إذ لا يتأتى ذلك إلا بعد ذكر الفاعل، لأن المجاز أو الحقيقة إنما يظهر ويتصور من المثبت والمثبت له والإثبات. وإثبات الفعل من غير أن يقيد بما وقع الإثبات له لا يصح الحكم عليه بمجاز أو حقيقة.

ولا يمكن الحكم بأن هناك مجازاً أو حقيقة عن طريق العقل إلا في جملة من الكلام؛ لأن ذلك يشبه الصدق والكذب، فكما يستحيل وصف الكلمة المفردة بالصدق والكذب، وأن يجري ذلك في معانيها مفرقة غير مؤلفة، فيقال رجل ـ على الانفراد ـ كذب أو صدق، كذلك يستحيل أن يكون هنا حكم

بالمجاز أو الحقيقة، ونحن ننحو نحو العقل إلا في الجملة المفيدة(٣٨).

وأكد الجرجاني أن مثل الالتحام السابق بين المشبه والمشبه به قد أتى من تفاعل بعض الصفات الموجودة في الأسد والرجل، التي تشكل القاسم المشترك بينهما، فعندما نصرح بالمشبه في قولنا «زيد أسد» فإن هذا التصريح يأبى أن نتوهم أنه من جنس المشبه به، فيستحيل أن يظن المستمع أن المقصود هو الأسد، وأكثر ما يمكن أن يدعى تخيله في هذا أن يقع في نفسه من قولنا: زيد أسد، حال الأسد في جراءته وإقدامه وبطشه، فأما أن يقع في ذهنه أنه رجل وأسد معاً بالصورة والشخص فمحال. إن قصد التشبيه من هذا النحو من الكلام واضح من مقتضى الكلام، ومن حيث الموضوع، حتى إن لم يحمل عليه كان محالاً؛ فالشيء الواحد لا يكون أسداً ورجلاً، وإنما يكون رجلاً وبصفة الأسد، فيما يرجع إلى غرائز النفوس والأخلاق، أو خصوص في الهيئة كالكراهة في الوجه(٣٩).

ويلاحظ الجرجاني أن الاستعارة غامضة في بعض الأحيان، خاصة عندما يسقط ذكر المشبه حتى لا يعلم من أول الأمر وبمجرد اللفظ أننا أردناه، مثال ذلك قولنا: «عنت لنا ظبية»، ونحن نريد امرأة، و «وردنا بحراً»، ونحن نريد ممدوحاً، ففي هذا النحو من الكلام، نعرف أن المتكلم لم يرد ما الاسم موضوع له في أصل اللغة بدليل الحال، أو إفصاح المقال بعد السؤال، أو بفحوى الكلام وما يتلوه من الأوصاف، فمثلاً يمكن أن نستدل أن الشاعر بقوله:

ترنح الشرب واغتالت حلومهم   شمس ترجل فيهم ثم ترتحل

قد أراد مغنية، وذلك من خلال ذكره الشرب واغتيال الحلوم والارتحال... ولو قال ترجلت شمس ولم يذكر شيئاً غيره من أحوال

الآدميين، لم يعقل قط أنه أراد امرأة إلا بإخبار مستأنف، أو شاهد آخر من الشواهد.

وقد يلتبس الشيء أحياناً حتى على أهل العلم والإدراك، كما روي أن عدي بن حاتم اشتبه عليه المراد بلفظ الخيط في قوله تعالى: ﴿حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود﴾ وحمله على ظاهره، وقد روي أنه قال لما نزلت هذه الآية: أخذت عقالاً أسود وعقالاً أبيض فوضعتهما تحت وسادتي فنظرت فلم أتبين، فذكرت ذلك للنبي ﷺ فقال: «إن وسادك لطوي عريض إنما هو الليل والنهار»(٤٠)

إن اللفظة المستعارة لا تخلو من أن تكون اسماً أو فعلاً، فإذا كانت اسماً كاسم جنس أو صفة، فإذا كان اسم جنس، فإننا نراه في أكثر الأحوال التي تنقل فيها محتملاً أن يكون للأصل، وبين أن يكون للفرع الذي من شأنه أن ينقل إليه. فإذا قلنا: رأيت أسداً، صلح هذا الكلام لأننا نريد به أننا رأينا واحداً من جنس السبع المعلوم، وجاز أن نريد أننا نريد شجاعاً باسلاً شديد الجرأة... والذي يمكن أن يفصل لنا بين الغرضين هو شاهد الحال، وما يتصل به الكلام من قبل وبعد، أي أن السياق له أهمية كبرى في هذه الحالة(٤١).

ويبين الجرجاني أن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على كنهه، ويضرب مثالاً، يؤكد به فكرته، وهو قول الشاعر:

سالتْ عليه شِعابُ الحيِّ حينَ دَعا　　أنصارُه بوجوهٍ كالدّنانيرِ

يقول: «فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت، بمعونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارين، والظرف، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر

فيه، فقل: سال شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه، حين دعا أنصاره. ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة، وكيف تعدم أريحيتك التي كانت، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها»(٤٢).

ويلاحظ أن القيمة الفنية في الاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية عند الجرجاني ليست لها من حيث هي كذلك، بل من حيث قدرة كل منها على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبي، ففي صورة ابن المعتز:

وإنّي على إشفاقِ عَيْني من العِدَا لتجمحُ مني نظرةٌ ثم أطرقُ

لم يجعل الميزة والجمال لأنه جعل النظر «يجمح»، ولكن لخصائص فنية أخرى أوجدتها الصياغة في هذه الاستعارة، إذ قال في أول البيت «وإني» حتى دخل اللام في قوله «لتجمح»، ثم قوله «مني»، ثم لأنه قال «نظرة» ولم يقل «النظرة» مثلاً، ثم لمكان «ثم» في قوله، ثم أطرق، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله: «على إشفاق عيني من العدا»(٤٣).

ويوضح الجرجاني مرة أخرى أهمية النظم ودوره في تبيان أسرار الاستعارات ودقائقها، وأن الهزة أو الأريحية التي تسببها الصورة ترجع أولاً وأخيراً للصياغة، فاذا ما نظرت إلى قول الشاعر:

فأسبلتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقَتْ ورداً وعضّتْ على العُنّابِ بالبَرَدِ

«فرأيته قد أفادك أن الدمع كان لا يحرم من شبه اللؤلؤ، والعين من شبه النرجس شيئاً، فلا تحسبن أن سبب الحسن الذي تراه، والأريحية التي تجدها عنده، أنه أفادك ذلك فحسب، وذاك أنك تستطيع أن تجيء به صريحاً، فتقول: فأسبلت دمعاً كأنه اللؤلؤ بعينه، من عين كأنها النرجس حقيقة، ثم لا ترى من ذلك الحسن شيئاً. ولكن اعلم أن سبب أن راقك وأدخل الأريحية

عليك، أنه أفادك في إثبات شدة الشبه مزية، وأوجدك فيه خاصة قد غرز في طبع الإنسان أن يرتاح لها ويجد في نفسه هزة عندها»(٤٤).

ويلح الجرجاني على فكرة النظم والصياغة وأهميتها بالنسبة للاستعارة، ويضرب لذلك مثالاً قول الشاعر:

اللَّيلُ داجٍ كنفا جلبابِه والبينُ محجورٌ على غُرابه

ولا يرجع الحسن في هذه الاستعارة بأن الشاعر جعل لليل جلباباً، وحجر على الغراب، «ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل الليل مبتدأ، وجعل داج خبراً له، وفعلاً لما بعده، وهو الكنفان، وأضاف الجلباب إلى ضمير الليل، ولأنه جعل كذلك البين مبتدأ، وأجرى محجوراً خبراً عنه وأن أخرج اللفظ على مفعول، يبين ذلك أنك لو قلت: وغراب البين محجور عليه أو: قد حجر على غراب البين، لم تجد له هذه الملاحة، وكذلك لو قلت: قد دجا كنفا جلباب الليل لم يكن شيئاً»(٤٥).

ويلاحظ أنه لا قيمة للاستعارة إلا بحسن موقعها من الجملة، وغالباً ما يضيف النظم إليها جمالاً، إذا كان استعمالها دقيق الصياغة، مثال ذلك الاستعارة في الآية الكريمة ﴿ واشتعل الرأس شيباً﴾(٤٦). ويقف الجرجاني عند هذه الآية ويناقشها من الجوانب الآتية:

أولاً: إن الناس عندما يذكرون الآية السابقة لم يزيدوا على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبا سواها، وليس الأمر على ذلك ولا على هذا الشرف العظيم، ولا على هذه الميزة الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده، مبيناً أن ذلك الإسناد، وتلك النسبة إلى ذلك الأول، إنما كان من أجل هذا الثاني، ولما

بينه وبينه من الاتصال والملابسة.

ثانياً: يلاحظ أن إسناد اشتعل للشيب في المعنى، وإن كان هو للرأس في اللفظ، وإن أسند إلى ما أسند إليه، يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك، وتوخى به هذا المذهب، أن تدع هذا الطريق فيه، وتأخذ اللفظ فتسنده إلى الشيب صريحاً، فتقول: اشتعل شيب الرأس، والشيب في الرأس، ثم تنظر: هل تجد ذلك الحسن، وتلك الفخامة؟ وهل ترى الروعة التي كنا نراها؟ فإن قلت: فما السبب في أن كان «اشتعل» إذا استعير للشيب، على هذا الوجه كان له الفضل، ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة؟ ويعود السبب في ذلك إلى أن «اشتعل» يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى، الشمول، وأنه قد شاع فيه، وأخذه من نواحيه، وأنه قد استقر به، وعم جملته، حتى لم يبق من السواد شيء، أو لم يبق منه إلا مالا يعتد به. وهذا ما لا يكون إذا قيل: اشتعل شيب الرأس، أو الشيب في الرأس، بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة.

ثالثاً: يحاول الجرجاني أن يوازن هذه الآية بجملة «اشتعل البيت ناراً»، حيث يكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول، وأنها قد استولت عليه، وأخذت في طرفيه ووسطه وتقول: اشتعلت النار في البيت، فلا يفيد ذلك، بل لا يقتضي أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانباً منه. فأما الشمول، وأن تكون قد استولت على البيت، وابتزته، فلا يعقل من اللفظ البتة، ونظير هذا في التنزيل قوله عز وجل: ﴿وفجرنا الأرض عيوناً﴾، التفجير للعيون في المعنى، وأوقع على الأرض في اللفظ، كما أسند هناك الاشتعال للرأس. وقد حصل بذلك من معنى الشمول ههنا، مثل الذي حصل هناك، وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيوناً كلها، وأن الماء قد كان يفور من كل مكان فيها، ولو أجرى اللفظ على ظاهره، وقيل: وفجرنا عيون الأرض، أو

العيون في الأرض، لم يفد ذلك، ولم يدل علـيه، ولكان المفهوم منه أن الماء، قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض، وانبجس من أماكن منها.

رابعاً: ويرى الجرجاني أن في الآية الأولى شيئاً آخر من جنس النظم، وهو تعريف الرأس بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما أوجب المزية، ولو قيل: واشتعل رأسي، فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن(٤٧).

ولم يكتف الجرجاني بدراسة الصورة في هذه الآية، بل أتى بنظائر لها، وبصياغة مختلفة، أحدثت تغيراً في فنية الصياغة، وفي القصر من المعنى، فدرس هذه الصورة بنظرته الشاملة للغة، وبإحساسه بقيمة الكلمات، ووجوه استعمالاتها المختلفة، ولم يفصل الاستعارة عن التعبير، وعدها جزءاً أساسياً في النظم تستمد بلاغتها وحسنها من خلاله، لأن المزية الجليلة والروعة التي تدخل النفوس في الكلام ليست لمجرد الاستعارة، ولكن للطريقة التي صيغت بها هذه الاستعارة، أو للصياغة والنظم بصفة عامة(٤٨).

الفصل الرابع

النظرية التفاعلية



- ١ -

تعد النظرية التفاعلية من أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشاراً، وأقربها إلى التطبيق العملي، فالاستعارة بالنسبة لمؤيدي هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، وتبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفاً جمالياً، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخييلياً، وعاطفياً. . . .

وقد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية؛ لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري، والدراسات الأدبية والبلاغية المعاصرة. وتجدر الإشارة إلى أن النقاد والبلاغيين العرب قد راعوا مبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها، وبين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، واستخدموا بعض المفاهيم الإجرائية التي تقربهم من النظرية التفاعلية الحديثة.

ويعد ماكس بلاك أحد أنصار النظرية التفاعلية للاستعارة، إذ ناقش في كتابه الموسوم بـ «النماذج والاستعارة» "Models & Metaphor" ثلاث نظريات للاستعارة هي: النظرية الاستبدالية، والنظرية المقارنة، والنظرية التفاعلية، وقد أيّد النظرية الثالثة ورفض النظريتين الأوليين. وبيّن أن موضوع الاستعارة ليس بالأمر السهل؛ ذلك أن طبيعة المادة التي نتعامل معها صعبة وشائكة، ولكن من الأهمية بمكان أن يحاول الباحث الإجابة عن عدد من الأسئلة التي تتعلق بالقواعد المنطقية للاستعارة، وذلك ليصل إلى كنه هذا المفهوم وطبيعته، ومن هذه الأسئلة: كيف نتعرف إلى جملة استعارية؟ هل هناك قواعد محدّدة ومميّزة للتعرف على الاستعارات؟ هل يمكن تحويل التعبير الاستعاري إلى تعبير حرفي عادي؟ هل يمكن عدّ الاستعارة زخرفاً لفظياً مضافاً إلى المعنى البسيط؟ ما العلاقات والروابط بين الاستعارة والتشبيه؟ في أي معنى تكون الاستعارة خلاّقة؟ متى يمكننا استخدام الاستعارة؟ أو بعبارة أخرى، ماذا نعني

بالاستعارة؟[1].

ويلاحظ أنه على الرغم من عدم تنظيم الأسئلة السابقة، وتداخلها بطريقة أو بأخرى، فإنها تهدف إلى توضيح الدوافع لإجلاء بعض استعمالات مفهوم الاستعارة، ونوع المعالجة المقصودة، ورسم الطريقة لتحليل آلية هذا المفهوم وطبيعته.

وقد لاحظ بلاك أنّ كلمة استعارة لها بعض الاستعمالات الغامضة والمتذبذبة، ومن هنا جاء بعدد من الأمثلة التي ربما تفيد في شرح الأسئلة السابقة وتوضيحها، منها:

١ ـ انفجر الرئيس خلال المناقشة.

٢ ـ هذا حجاب دخاني من الشهود.

٣ ـ هذا لحن جدلي.

٤ ـ أصوات الورق النشّاف.

٥ ـ الفقراء هم زنوج أوروبا.

٦ ـ النور هو مجرد ظلّ الله.

إن الأمثلة السابقة واضحة وجلية لحالات الاستعارة، إلاّ أن تعليم الاستعارة للأطفال يحتاج إلى أمثلة أبسط وأسهل، نحو: «الغيوم تبكي»، و «الأغصان تتقاتل مع بعضها».

وعند تحليل المثال الأول «انفجر الرئيس خلال المناقشة»، لا بدّ أن يبدأ بالنظر إلى نقطة هامة هي ذلك التغاير بين كلمة «انفجر»، وبقية كلمات الجملة. ويمكن القول إن لكلمة «انفجر» هنا معنى استعارياً، بينما لبقية كلمات الجملة معان حرفية عادية. وعلى الرغم من الإشارة إلى كل الجملة على أنها

مثال، وحالة جلية للاستعارة، إلاّ أن انتباهنا قد شدّ إلى مجال أضيق، أي إلى كلمة واحدة مفردة، إذ إن وجودها كان السبب المباشر لنسبة الاستعارة إلى هذه الجملة. وهذا الكلام ينسحب على بقية الجمل ما عدا الأخيرة، التي كانت أكثر تعقيداً من الجمل الأخرى. إن كلمة «النور» في جملة: «النور هو مجرد ظلّ الله»، تأخذ معنى رمزياً، وتعني أكثر مما تعنيه عند وجودها في جملة أو كتاب يتعلق بالبصر والعين. ومن ثمّ فإن التعبير «ظلّ الله» يفرض معنى أغنى من التعبير العادي حول موضوع الجملة[٢].

ويلاحظ أنه لا يوجد تحليل تمهيدي يمكن أن يولّد معياراً أو مقياساً، يعتمد عليه لتغطية حتى الأمثلة المبتذلة للاستعارة والرمز، وهناك حالات كثيرة من الاستعارة والرمز تحتاج إلى معالجات منفصلة، لكلي يصل الباحث إلى معناها وأهدافها[٣].

- ٢ -

ويتحدث أصحاب النظرية التفاعلية عن شيئين هامين في التركيب الاستعاري هما: بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها. إن مثال: «انفجر الرئيس خلال المناقشة» يحتوي على استعارة، إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أية جملة استعارية (هنا كلمة انفجر)، وكلمة تستخدم على الأقل في بقية الجملة بشكل حرفي. ويطلق على كلمة «انفجر» بؤرة الاستعارة، وعلى بقية كلمات الجملة «الإطار المحيط بالاستعارة». ووجود إطار ما لكلمة معينة، يمكن أن ينتج عنه استعارة، بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق الاستعارة، ومن ثمّ لا بدّ أن ندرك أن الإطار في الجملة قد يولّد الاستعمال الاستعاري للبؤرة.

ويوضح بلاك أن جملة «انفجر الرئيس خلال المناقشة»، قد تترجم إلى

أية لغة أخرى دون أن تفقد معناها الاستعاري، إذ إننا عندما نقول إن في الجملة استعارة، هو أن نذكر شيئاً عن معناها، لا عن تهجئتها وإملائها، أو أصواتها، أي أن ننظر إليها من حيث الدلالة، لا من حيث النحو وبناء الجملة أو الكلمة(٤).

ويمكن إيراد المثال الآتي ليقارن بالمثال السابق، لتوضيح أهمية الإطار في تحديد المفهوم الاستعاري، فمثلاً إذا قال أحدهم: «أنا لا أريد أن أفجر ذاكرتي بشكل منتظم»، فهل هذا الكلام يعني أنه يستخدم الاستعارة نفسها التي نوقشت في المثال السابق؟ إن الجواب يعتمد على درجة التشابه التي يمكن استحضارها بين الإطارين، إذ إن البؤرة تكررت نفسها في كلا المثالين، والاختلاف في الإطار، سوف ينتج بعض الاختلاف في التفاعل بين البؤرة والإطار في الحالتين. وما يقال عن المثالين السابقين يمكن أن يقال عن المثالين الآتيين:

ـ تهاجم السفن أمواج البحر.

ـ الهواء يهاجم الأشجار.

فاللفظتان «تهاجم» و «يهاجم» هما بؤرة الاستعارة في الجملتين، وبقية الكلمات هي الإطار، والجملتان متشابهتان استعارياً، لأن بؤرتهما الاستعارية واحدة. ويلاحظ أن لفظة استعارة لفظة فضفاضة، لذا لا بدّ أن نكون حذرين من نسبة أية قواعد صارمة للنص أكثر مما هو موجود في الاستخدامات العملية الحقيقية.

إن معالجة لفظة استعارة ودلالتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، أو مراعاة الأفكار، والأحداث، والمشاعر، أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة، إذ إن قواعد الكلام تدلنا على كون هذه التعبيرات واجبة الاستعمال كاستعارات. إن هذا الكلام صحيح لبعض التعبيرات، فمثلاً عند

القول عن رجل إنه أسد، نفهم أن هذه الكلمة مجاز، دون الحاجة إلى معرفة الذي استخدم التعبير، أو في أية مناسبة، أو بأي قصد.

وقواعد اللغة تحدّد وتقرّر بأن بعض التعبيرات لا بدّ أن تعدّ استعارية، ولا يستطيع المتكلم أو المستمع أن يغيّر من هذه القواعد كثيراً، إلاّ أن الكثير من قواعد اللغة تسمح بالإبداع الفردي. وثمة تعبيرات كثيرة تكون الدلالة فيها معدّة لتغييرات استعارية انطلاقاً من نيّة الكاتب، إذ إن القواعد الموجودة لا تستطيع فكّ النصّ المستغلق بسهولة، ولا تستطيع تزويدنا بمعلومات كافية لمعرفة ذلك المجاز، أو تلك الاستعارة، دون اللجوء إلى نيّة المتكلم. فعندما دعا تشرشل "Churchill" موسوليني "Mussolini" في تعبيره المشهور «تلك الأداة»، فإن نغمة الصوت، ونظام الألفاظ، والأرضية التاريخية، تساعد في الكيفية التي يمكن أن تفسّر بوساطتها الاستعارة. ومما تجدر ملاحظته أنه ليست ثمة قواعد ثابتة ونهائية تحدّد الكثافة التي يجب أن تعطى لتعبير خاص. ولكي نعرف قصد المتكلم من الاستعارة، فلا بدّ أن نعرف مدى جديته في استخدام بؤرة الاستعارة، هل هو مقتنع بأن يأتي بمرادف تقريبي للكلمة المستخدمة؟ أم يريد استخدام الكلمة لكي تخدم غرضاً خاصاً هنا، دون الاهتمام بالمعاني الأخرى التي يمكن أن تثيرها؟ إنّ الأمر يكون سهلاً عندما يكون الكلام شفوياً، أمّا في الكتابة فإن الأمر مختلف؛ لأن ما نعتمد عليه في التحديد متغير وفقاً للاستعمال الخاص، فالتأكيد، ونغمة الصوت، وطريقة الصياغة التي يمكن استخدامها كمفاتيح في حلّ بعض خيوط النص الشائكة في الحديث الشفوي، تكون غالباً مفقودة في الكتابة.

وعلينا ألا نتوقع أن تكون قوانين اللغة مساعدة كثيراً في حلّ بعض الجمل الاستعارية، ومعرفة معانيها، فهناك من المعاني الاستعارية ما يتبع للواقع العملي أكثر من الدلالة، وهذا المعنى ربما يحتاج إلى اهتمام أكثر من المستمع.

وعندما نأخذ مثالاً في مجال الفلسفة يحتوي على استعارة مثل: «الشكل المنطقي»، فإن هذا المثال لا بدّ أن يعالج في إطار معين، إذ إن المعنى الاستعاري الموجود في التعبير يعتمد على الامتداد والتوسع للكلمات المستخدمة بشكل كبير. يضاف إلى ذلك أنه يجب النظر إلى أن مستخدم المثال السابق واع لبعض التماثلات والتشابهات المفترضة بينه وبين الأشياء الأخرى مثل: «المزهريات، الغيوم، المعارك، النكت. . .» التي يقال إن لها شكلاً. ويعتمد شرح المثال السابق كذلك على وجهة نظر الكاتب، فيما إذا كان يرغب في أن يكون التماثل واضحاً في ذهن القارىء أم لا؟ وكيف تكون أفكاره الخاصة معتمدة على التماثل المقترح، ومغذاة به[٥].

- ٣ -

ويذهب أصحاب النظرية التفاعلية إلى القول بأن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال الذي تحدّث عنه أصحاب النظرية الاستبدالية. ويعود بلاك مرة أخرى لمثال «انفجر الرئيس خلال المناقشة»، ليبين طريقة التحليل التي يمكن أن تُتبع، ويرى أن أولئك الذين تكون عقولهم حرفية وعادية لفهم الأصل، ربما ينظرون إلى المثال بالشكل الآتي: إن المتكلم الذي يستخدم الجملة في اللغة يريد أن يقول شيئاً ما، حول الرئيس وسلوكه في بعض الاجتماعات، وبدلاً من القول بصراحة أو بشكل مباشر إن الرئيس يتعامل بسرعة وبغير إبطاء، أو أي شيء يتعلق بهذا المفهوم، فإن المتكلم يختار استخدام كلمة انفجر علماً بأنه يعني شيئاً آخر، والمستمع الذكي يعرف بالحدس ما في ذهن المتكلم[٦].

إن الحديث السابق ينظر للتعبير الاستعاري ولنسمه (م)، كاستبدال لبعض التعبيرات الحرفية (العادية)، ولنسمها (ل)، لكي يعبر عن المعنى نفسه الذي استخدم بدلاً منه. وتأسيساً على ذلك، فإن معنى (م) في الحديث الاستعاري،

هو المعنى الحرفي لـ (ل). والاستخدام الاستعاري للتعبير يتكون وفق هذا الرأي من استخدام ذلك التعبير في معنى آخر مختلف عن استخدامه بمعناه الحرفي أو العادي، وذلك في بعض السياقات التي تسمح للمعنى الاستعاري بأن يتحول وينتقل وينفصل بشكل ملائم.

والرأي الذي يذهب إلى أن التعبير الاستعاري يحلّ محلّ تعبير حرفي يسمى بالرأي الاستبدالي للاستعارة. وقد قبلت بعض آراء أصحاب النظرية الاستبدالية للاستعارة عند كثير من الباحثين، إذ عرّف واتلي "Whately" الاستعارة بأنها كلمة تحلّ محلّ كلمة، اعتماداً على المشابهة، أو التناظر بين معنى الكلمتين(٧)، ورأى أوين بارفيلد "Owen Barfield" أن مفهوم الاستعارة هو أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر(٨).

ومما تجدر ملاحظته أنه وفق النظرية الاستبدالية للاستعارة فإن بؤرة الاستعارة، أي الكلمة أو التعبير الذي له استخدام استعاري مميز ضمن الإطار الحرفي، قد استخدم ليوصل معنى ربما يكون عُبّر عنه بشكل حرفي، إذ إن المؤلف يستبدل (م) بـ (ل). ومهمة القارىء هي قلب الاستبدال باستخدام المعنى الحرفي لـ (م) كمفتاح للمعنى الحرفي المقصود لـ (ل)، ومن ثمّ فإنّ فهم الاستعارة ومعناها يشبه إلى حدّ كبير حلّ لغز، أو فك رمز شيفرة(٩).

ويمكن هنا طرح سؤال هام هو: لماذا يريد الكاتب أن يجعل القارىء يفكّ رموز لغزه؟ والإجابة عن هذا السؤال تتطلب النظر في ملاحظتين أساسيتين هما:

١ ـ ربما لا يكون هناك نظير حرفي لـ (ل) متوافر في اللغة المستعملة، فالرياضي يتحدث عن ضلع الزاوية؛ لأنه لا يوجد أيّ تعبير آخر أقلّ إيجازاً من الذي يستخدمه هنا، ونقول: «شفاه كرزية»؛ لأن هذا التعبير ملائم وموجز بشكل يجعلنا نصف الشفاه بهذا الوصف. فالاستعارة تتجاوب مع الإيجاز،

وهي تجسر الهـوّة في المصطلحات الحرفـية، وتزوّد أحيـاناً بالجمل المختـصـرة الملائمة للموضوع.

٢ ـ أمّا من جهة النوعية، فيمكن النظر إلى الاستعارة على أنها استعمال لفظة بإعطائهـا معنى جديداً لحلّ مـشكلة كلامـية قائمـة، أي أنها تتـجاوب مع طريقة إعـطاء المعنى الجديد للكلمـة القديمة. ولكن إذا وضـعنا هذا في الذهن، فـإن المعنى الجـديد الذي هو استعـاري من حيث النوع يتـحول إلى جـزء من الكلام الحرفي. فمـثلاً لفظة «برتقال» التي تدل على نوع من الفاكهة، تـستعمل للدلالة على اللون أيضـاً، وبنفس المستوى الحرفي، أي أنـه لم يعد استعـمالاً استعارياً، إذ إن المعنى الجديد يختـفي عندما ينجح، ويلاحظ أن عدداً كبيراً من الاستـعارات لا تنطبـق عليهـا هذه القاعـدة، كقولنـا: «زيد أسد». وحيـنما لا نستطيع إظهـار المعنى الجديد، نعتبر أنّ سـبب الاستعارة جـمالي، أي أنها تدلّ على شيء ملموس، أكثر مما تفعل الجملـة الحرفية العادية، فهي التي تعطي لذة للقـارىء بتـحـويل أفكاره من «زيد» إلـى الأسـد». وهنا نعـود فنقع في الأمـر السابق: وهو أنّ القارىء يحلّ رمـوزاً، أو يتلذّذ بكون الكاتب لا يبوح بكل ما يريد إلاّ بشكل رمزي، أو أن الاستعارات تهيىء صـدمة مبهجة. إن المبدأ الذي يسند هذه التبريرات ـ كما يقول بلاك ـ يبدو كالآتي: عندما نكون مرتبكين أمام صعوبة كلامية، عندئذ نربط وجـودها باللذة التي تعطيها للقارىء، إنّ مثل هذه التبريرات تجعل من الاستعارة تزييناً، فالاستـعارة بالإضافة إلى أنها تعطي معنى جديداً، فإن وظيفتها كذلك أن تسبّب البهجة[١٠].

ـ ٤ ـ

ويرى أصحاب النـظرية التفاعلية أن المشـابهة ليست العلاقـة الوحيدة في

الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها. وقد بيّن بلاك أنّ استخدام الاستعارة يعطي معنى جديداً، وهو خاص لتصور كلامي أمامنا أكثر عموماً، فإذا كان كلّ استخدام كلامي يحتوي علي تغيير دلالي وليس على تغيير نحوي أو صرفي فحسب، مثل القلب لنظام الكلمات العادي، فهو يشتمل على تغيير الدلالة الحرفية. وعندما نستخدم وظائف مختلفة، فإن مجازات مختلفة ستنتج. فمثلاً يقول الكاتب في السخرية نقيض ما يريد، وفي المبالغة، يبالغ في معانيه، وهكذا دواليك.

ما هي إذن التحولات المميزة التي تشتمل عليها الاستعارة؟ قيل إنها المشابهة أو التناظر. فـ (م) مشابهة أو مناظرة في المعنى الموازي لها لـ (ل). وحين يفهم القارىء المشابهة المقصودة، بالاعتماد على إطار الاستعارة، أو بعض المفاتيح الموجودة في السياق الأوسع، فإنه يستطيع تتبع طريقة الكاتب، والوصول إلى دلالة المعنى الحرفي الأصلي، أي معنى (ل). وإذا رأى الكاتب أن الاستعارة تقوم على المشابهة، اعتمد عندئذ على مبدأ المقارنة الاستعارية، فعندما دعا شوبنهاور "Schopenhauer" البرهان الهندسي، «مصيدة فئران»، فإنه تبعاً لذلك ـ وفق مبدأ المقارنة ـ يقول بشكل ضمني بأن البرهان الهندسي يشبه المصيدة؛ إذ إن الاثنين قدما هدية مضلّلة لإغواء الضحية بدرجات، ومن ثمّ تحدث مفاجأة سيئة وكريهة. فهذا الرأي إذن يبين أن الاستعارة تشبيه موجز ومختصر، ومبدأ المقارنة هو نوع خاص من مبدأ الاستبدال[١١].

ويبيّن واتلي أن التشبيه أو المقارنة ربما يعدان مختلفين في الشكل عن الاستعارة، إذ إن التشابه يكون موضحاً فيهما، بينما في الاستعارة يكون متضمنا[١٢]. ويقول بين "Bain": «إن الاستعارة هي مقارنة متضمنة في استعمال المصطلح... ولا بدّ من النظر إلى فوائد الاستعارة، وإلى أخطارها وسوء استعمالها»[١٣]. ووصف الاستعارة بأنها تشبيه مختصر أو مقارنة رأي

شائع في الدراسات القديمة والحديثة.

إن الرفض الأساسي للنظرية المقارنة هو أنها تعاني من غموض يحيط بها، إذ نكون أحياناً مرتبكين في كيفية استخدام بعض التعبيرات (م) استعارياً التي يمكن أن تقوم بوظيفة مكان بعض التعبيرات الحرفية (ل)، لأنها تكون مرادفة تقريباً. والجواب هو أن ما تشير إليه (م) في استخدامها الحرفي، مشابه لما تشير إليه (ل)، ولكن إذا كانت الجملة الاستعارية مشابهة للجملة الحرفية، فإلى أي حدّ هي تثقيفية؟ ويرى بلاك أننا محمولون على الاعتقاد، بأن المشابهات معطاة بموضوعية، والسؤال الذي على هيئة «هل (أ) تشبه (ب) بالنسبة إلى (د)؟» يحتاج إلى تحديد مسبق، وعندئذ تخضع التشابهات لقواعد صارمة كما هو الحال في القواعد التي تتحكم بعلم الفيزياء، إلاّ أن المشابهة فيها على درجات، حيث إن سؤالاً موضوعياً صحيحاً ودقيقاً يجب أن يأخذ شكلاً نوعياً: هل تشبه الجملة (أ) الجملة (ب) أكثر من (جـ) بدرجات معينة إذا قورنت بـ (د)؟ وكلما اقتربنا من هذه الأشكال، فقدت الاستعارة فاعليتها. نحن نحتاج إلى استعارات حيث لا يمكن أن تقوم دقة كالدقة العلمية. فالعملية الاستعارية ليست نتيجة مقارنة شكلية، أو معطى حرفي آخر، بل لها صفاتها وخصائصها المميزة. ودائماً نقول (ص هي م) لنثير بعض الروابط المتصلة بين (م) و (ل) (أو بطريقة أخرى ل١، ل٢، ل٣...). وفي حالات معينة عندما تكون الأولوية لبناء الاستعارة، فإن من الصعوبة وصفها حيث نجد مشابهات حرفية بين (م) و (ل). ويكون أكثر وضوحاً وجلاء أن نقول في مثل هذه الحالات إن الاستعارة تخلق التشابه، أفضل من القول إنها تشكل بعض التشابه الموجود بشكل مسبق[١٤].

- ٥ -

ويصل أصحاب النظرية التفاعلية إلى نتيجة مؤداها أن الاستعارة تحصل

من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه.

وقد تحدّث بلاك عن مفهوم التداخل الاستعاري، ورأى أنه أسلم من مفهوم النظرية الاستبدالية، أو وجهة النظر المقارنة، وانطلق من المفهوم الآتي: عندما نستخدم استعارة ما، فأمامنا فكرتان حول أشياء مختلفة وحركية في آن معاً، وترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة، حيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما. ويمكن أن يطبق هذا الكلام على المثال الآتي: «الفقراء هم زنوج أوروبا». انطلاقاً من المبدأ الاستبدالي، نفهم أن شيئاً قد قيل بصورة غير مباشرة عن فقراء أوروبا، ولكن ماذا؟ المفهوم بالمقارنة يذهب إلى أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج. وبشكل معارض للرأيين السابقين فقد رأى ريتشاردز أن أفكارنا حول الفقراء الأوروبيين، والزنوج الأمريكيين هي نشيطة وفاعلة بعضها مع بعض، وكذلك تتفاعل لكي تعطي معنى ناتجاً من هذا التفاعل(١٥).

هذا الأمر يعني أنه، في سياق كلام معطى، فإن الكلمة البؤرة «الزنوج»، تأخذ معنى جديداً ليس هو معناها الأصلي تماماً في الاستعمالات الحرفية. ويحتاج السياق الجديد «إطار الاستعارة» إلى توسيع معنى الكلمة ـ البؤرة ـ ونجاح الاستعارة مرتبط ببقاء القارىء واعياً لتوسع وامتداد الكلمة، أي أن عليه إعادة اهتمامه للدلالة القديمة والجديدة في آن.

ولكن كيف يحقق هذا التغيير في الدلالة؟ إن اللفظ أو التعبير في الاستعمال الاستعاري يجب ألاّ يظهرا سوى نخبة من المميزات التي تتجلى في الاستعمالات الأدبية. ويصبح القارىء هنا مرغماً على ربط فكرتين، الفكرة الجديدة، والفكرة القديمة (الحرفية). وبواسطة هذا الربط يظهر سر الاستعارة.

وعندما يكون الحديث عن تداخل أو تفاعل فكرتين نشيطتين معاً، أو عن الإضاءة المتداخلة، أو التعاون المتبادل، فهذا يعني استخدام استعارة تؤكد الوجوه الديناميكية لاستجابة القارىء الجيد للاستعارة الجيدة التي لا يوجد فيها أي سخف(١٦).

إنّ التوتر وليد التفاعل بين المستعار منه والمستعار له، فليست العلاقة مجرد أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن لا بدّ أن تؤخذ بالاعتبار تلك المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار منه والمستعار له أحدهما الآخر، ويمثل ريتشاردز لذلك بقوله: «إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معاً، نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس أحدهما»(١٧).

إنّ التفاعل بين حدود الاستعارة لا ينجلي إلاّ بالتفرقة بين التركيب العضوي والتركيب المنطقي. فالتركيب المنطقي موصوف بالآلية، أجزاؤه مستقلة، والعلاقات بين هذه الأجزاء إضافية، ولا يتأثر الجزء والعلاقة بين هذه الأجزاء بالنظم الكلي الذي يدخلان فيه. أما التركيب العضوي فيعني أنّ علاقة الجزء تتضمن ـ في ذاتها ـ علاقة الجزء بكل التعبير، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلاّ من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بوساطة ما بينها من تفاعل. وتفسير المجاز أمر محاط بالمصاعب، ولا يمكن أن يأخذ إلاّ جهة واحدة، ويمثل لذلك بالفرق بين «أبواب الحياة الحديدية»، و«أبواب المتنزه الحديدية»، فالأبواب الحديدية جزء من المتنزه، والعلاقة بينهما ثابتة لا تتغير، على حين أن العبارة المجازية إذا أخذت مأخذ التفاعل بين جميع أجزائها، تبين لنا فكرة الحياة في مشهد الأبواب الحديدية، والأبواب الحديدية في مشهد الحياة، ووفق اختلاف وجهتي النظر الممكنتين إلى العبارة تتأثر الحياة بفكرة الأبواب الحديدية، وتتأثر الأبواب الحديدية بفكرة الحياة تارة أخرى. وإذا نظرنا

إلى الطرفين، كلٌّ في مقام الآخر، غدا المشبه الحقيقي معنى أنتجه التفاعل بين الحدين اللذين يشكلان معاً المشبه به؛ فالمشبه نوع من الحياة يمكن أن نتلهى به في مواجهة الأبواب الحديدية، ونوع من الأبواب الحديدية خليق بالتأمل في مواجهة الحياة[18].

و«ينبغي أن ينظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية؛ فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرأس التوقيعي، تتجه في العناية إلى الحركة والإيماءة، وكلّ ما ينتهي إليها، فيها نجد مزاجاً من التفكير الحسي، والظواهر السيكولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول، أي المشبه أو المستعار له في الأثر، واعتداد المسافة المتخيلة بين الحدين أيضاً»[19].

إن الاستعارة لا تعتدّ كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين، وهي تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو - بدوره - انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. عندما يقول المثقب العبدي - مثلاً - عن ناقته:

تقولُ وقدْ درأتُ لها وضيني ... أهــذا دينُه أبـداً ودِينـي

أكــلَّ الدَّهْرِ حِلٌّ وارتحـالٌ ... أما يبـقي عَليّ ولا يَقيني[20]

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء. مثل هذه الاستعارة - لو صحّ أن ندخل البيتين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية - لا يمكن فهمهما إلاّ بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها[21].

وما يقال عن البيتين السابقين يمكن أن يقال عن البيت الآتي:

وحملتُ كوري خلف ناجيةٍ　　يقتاتُ شحمَ سنامِها الرّحل(٢٢)

فالشاعر حينما يصف هذه الرحلة، يطل بنا على رحلة أخرى هي رحلة الحياة، وعلى اجتماع الزيادة والنقصان، اجتماع وفقدان الطريق كله. حقاً إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة شيئاً من هذه المعاني. ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتي الناجية ويقتات. هذه ناجية أو ناقة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة. الحياة تهلكها الحياة. هذه هي المفارقة. وعلى هذا النحو ترى أن الكور والناجية والرحل ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة، ولكنها ـ ككل ـ تستعمل كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر، ونجد الناقة قد تغير فهمنا لها، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية. ولكن المهم هو أن المفارقة المزعومة لا يمكن أن تنبت في ظل المقارنة، وإنما هي نتاج تصور خاص للمعنى(٢٣).

ويرى أرشيبالد ماكليش "Archibald Macleish" أن الاستعارة ضرب من المجاز، تتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفي إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة؛ أي أنه بكلمات أخرى، حمل اسم يطلق على شيء معين وإلزامه شيئاً آخر لا يطابقه «اسم غريب»: اسم يصبح غريباً «في أثناء عملية النقل».

ويمثل لما ذهب إليه بقصيدة أندرو مارفيل "Andrew Marvel" (إلى حبيبته الخجول) التي يقول فيها:

كان حبي النباتي خليقاً بأن ينمو

أوسع من الأمبراطوريات وأبطأ منها..

ويرى أن ثمة شيئين في كلّ استعارة حيّة. فعلى الرغم من أنهما قد توحّدا فأصبحا كشيء واحد، فهما لم يزالا شيئين، وهذان الشيئان هما الحب

والنبـات، فـالنبات ينـمو بصـورة خـفيّة علـى أرض الحديقـة، والحبّ مـتلهف سريع، مـبهـور الأنفاس شوقـاً وشهـوة. وقد نقل الشاعـر اسم الشيء الأول: النبـات ـ وهو اسم غريب هنا بكل تأكـيد ـ إلى الشيء الثـاني: الحبّ. وهكذا فقد اقـترن زوجان غيـر متجانسين. ومن هنا تـنبع الإثارة والدهشة التي تكسب الصورة الاستـعارية الجزئية طابعها الفني المـوثر، فهو يعتقد أن المعنيين الحـقيقي والمجازي يعيشان جنباً إلى جنب في التعبير الاستعاري(٢٤).

إن الربط بين الظواهر الواقعـية المتباعدة، بل المتنافـرة يحتاج إلى الإدراك الحدسي، الذي يـضع الأشياء غـير المتـجانسة في صـورة واحدة، فـيمزج بـينها بشكل يجعلها تبدو متجانسة، وقد رأى ريتـشاردز «أن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي، لأوجه المجانسة، بين الأشياء المختلفة»(٢٥).

إن للإسناد في الشعـر طبيعة خاصـة أساسها المضايفـة التي لا تجري على سنن الصدق والكذب، لأنهـا مما يبدع الخيال، وأي جدوى لنـا في وزن الشعر بهذه المعايير، وهو نشـاط لغوي لبابه الخيال؟ وهو له منطقه وبنيـته الديالكتيكية التي تنسج المتقـابلات، وتجمع بين الأضداد بـجمل ونسب من شأنهـا أن تضعنا لا في سيـاق وضعـية منطقـية أو تجريبـية، وإنما في سـياق التـداخل والإدماج، وتركيب المعطيات في صـور تنتمي لطبيعة نفسـية، تحمل الواقع على اللاواقع، وتحـررنا بواسطة مـا وصـفـه منكوفكسي بالتـملص والروغـان من المألوف والمعتاد(٢٦).

وهذه الظواهر الواقعية غـير المتجانسة التي تجمعهـا الاستعارة هي أطراف حـسيّة، يتـفاعل كل طـرف فيـها مع الآخـر، يأخذ مـنه ويعطي له، ففي قـول محمود درويش:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

فيشعل جرحها ضوء المصابيح(٢٧)

تفاعل الجرح والمصباح، والدم والشعاع، فأخذ الدم من المصباح النور، وأعطى له بعد التضحية والفداء، فيصبح الدم منيراً، ووقوداً للمصباح في الوقت ذاته، وهكذا فقد تفاعل الطرفان تفاعلاً كيماوياً في حامض الذات الشاعرة بفعل التجربة الشعورية. وعلى الرغم من أن الجرح والمصباح طرفان متباعدان فقد استطاع الشاعر أن يمزج بينهما مزجاً كاملاً، وأن يخلق منهما تلك الصورة الاستعارية الموحدة والمؤثرة(٢٨).

- ٦ -

ويرى أصحاب النظرية التفاعلية أن للتركيب الاستعاري موضوعين متميزين هما: موضوع رئيس، وموضوع ثانوي مرتبط به، وهذان الموضوعان يفهما على أنهما نظام أشياء لا على أنهما أشياء، والاستعارة تعمل بتطبيق مبدأ تضمينات مشتركة على الموضوع الرئيس، حيث يكون هذا المبدأ مميزاً للموضوع الثانوي. ويحاول بلاك أن يعطي مثالاً لتوضيح المفاهيم السابقة، وهو «الإنسان ذئب»، ويقول: «يمكننا القول هنا إنه يوجد موضوعان: الموضوع الرئيس (الإنسان)، والموضوع المرتبط به (ذئب)، إلا أنّ هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كلّ شيء عن الذئاب»(٢٩)، إذ ليس المطلوب معرفة القارىء معنى كلمة ذئب المعجمي، أو أن يكون قادراً على استخدام هذه اللفظة استخداماً حرفياً عادياً، بل أن يعرف ما يسمى بطريقة المواضع المتشابهة المشتركة. ومن وجهة نظر محترف، فإن هذه الطريقة يمكن أن تحتوي على أنصاف حقائق أو بعض الأخطاء المميزة، تماماً كما لو وضع الحوت مع فصيلة الأسماك. ولكن الأساس في فاعلية الاستعارة، ليس بأن تكون

المواضع المتشابهة صحيحة، بل أن تستوحى بحرية؛ إذ إن الاستعارة التي يكون لها معنى في مجتمع معين قد تكون منافية للطبيعة والعقل في مجتمع آخر. فالناس الذين ينظرون إلى الذئاب على أنها تقمصات وتناسخات عن الناس الميتين، سوف يعطون للتعبير: «الإنسان الذئب»، تأويلاً وتفسيراً مختلفاً عن التفسير الذي كان قبل قليل(٣٠).

ويوضح بلاك الأمر أكثر حين يرى أن استعمالات كلمة «ذئب» تحكمها قواعد نحوية ودلالية بسبب خرقها الوقوع في لا معنى أو في تناقض ذاتي. والمهم أن تلتزم استعمالات تلك اللفظة الأدبية بقبول مجموعة اعتقادات كلاسيّة حول الذئب تكون أعضاء مشتركة لأي اشتراك كلامي. أن نعود فننكر أحد المواقع المشتركة التي حصلنا عليها هو أن نخلق تأثيراً مفارقاً وأن نشير ضرورة إيضاح. عندما يقول قائل: «ذئب»، نفهم أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم الإحالة إلى شيء ضار، خداع، من آكلة اللحوم... إن فكرة الذئب هي جزء من نظام فكر لم يوضح تماماً، لكنه محدد بشكل يكفي لسرد مفصّل(٣١).

ويذهب أصحاب النظرية التفاعلية إلى أن التضمينات المشتركة، تعتمد في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثاني، ولكنها تستطيع في الحالات التي تطرأ، أن تعتمد على تضمينات متغيرة غير ثابتة يستعملها الكاتب، ومن هنا فإن الاستعارة، تظهر، وتحذف، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعه مبادىء تطبق عادة على الموضوع الثانوي.

ويبين بلاك أن الأثر الذي نحصل عليه عندما نسمي استعارياً رجلاً بـ «ذئب»، هو إثارة ما يسمى بـ «طريقة ذئبية» من المواقع المشتركة المترابطة. لو كان الإنسان ذئباً، فهو يجعل الحيوانات الأخرى فريسته، إنه مفترس، متوحش، ملتزم بصراع دائم... ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أن كلّ ملحوظة

مدونة الآن يجب أن يتبنّاها الموضوع العام «الإنسان»، بمعانيه العادية أو غير العادية. والكاتب المصيب سيكون إذاً مقوداً بـ «الطريقة الذئبية» للدلالات لكي يبني طريقة ملائمة من الدلالات فيما يتعلق بالموضوع الرئيس. إلاّ أنّ دلالاته ليست تلك التي توجد في الأماكن المشتركة التي توصلنا إليها طبيعياً الاستعمالات الحرفية للفظة إنسان. الدلالات الجديدة يجب أن تتحدد في مثال الدلالات المرتبطة لاستعمالات لفظة ذئب الحرفية. وكلّ ملمح إنساني يمكن أن يذكر في لغة الذئاب سيكون متناسباً. وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك للخلف. فالاستعارة «ذئب»، تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها، وبكلمة أخرى تنظم مفهومنا للإنسان. ويجب ألاّ نهمل البتة تعديلات الأبعاد التي تنتج بانتظام عن استعمال لغة استعارية. «الذئب» تقليدياً هو شيء مكروه ومخيف. فإذا سمينا رجلاً بـ «ذئب» فإننا نقصد بذلك أنه هو أيضاً مكروه ومرعب، وانطلاقاً من هذا نسند وندعم الأبعاد المكروهة(٣٢).

ويشير بلاك إلى أن معاني الكلمات المنسوبة إلى نفس مجموعة أو نظام التعبير الاستعاري تشتمل على تغييرات. وقد تكون بعض هذه التغييرات وسائل لنقل معان استعارية. ويضرب بلاك مثالاً لتوضيح هذه النقطة إذ يقول: «لنفرض أننا ننظر إلى السماء من خلال قطعة زجاج سوداء، بقيت بعض خطوطها زاهية اللون، سنرى عندئذ النجوم التي ستظهر على خطوط هذه الشاشة، والنجوم التي نراها، ستبدو كأنها منظمة بهيئة الشاشة، ويمكننا أن نفهم الاستعارة أنها شاشة من هذا النوع، ونظام المواقع المشتركة كلمة ـ بؤرة ـ شبيهة من حيث وظيفتها بخطوط هذه الشاشة»، نستطيع أن نقول إن الموضوع الرئيس للاستعارة يرى من خلال التعبير الاستعاري أو إذا أردنا، أن الموضوع الرئيس منعكس على حقل الموضوع الثانوي، وفي هذا التفاعل الأخير علينا اعتبار أن نظام احتواء التعبير المحوري يحدد قانون الانعكاس(٣٣).

- ٧ -

وقد أشار بعض البلاغيين العرب القدماء إلى أفكار وردت عند أصحاب النظرية التفاعلية، إذ حاولوا تفنيد فكرة النقل في الاستعارة، وبينوا أن الاستعارة قائمة على الادّعاء. ومن الذين اهتموا بهذه الفكرة عبدالقاهر الجرجاني الذي بيّن أن الاستعارة الجيدة تتكيء على الادعاء، أي أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلّ واحد، ثم إن مردّ هذا الادعاء هو الإغراق في التخيل، والمبالغة فيه لتجسيم وجه الشبه وتعظيمه، حتى يطغى على أوجه التخالف بين المشبه والمشبه به. وتحدث الجرجاني في مواضع متعددة من كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» عن قضية الادعاء في الاستعارة، ورأى أن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه وتطرحه، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، لقصد أن تبالغ فيه بحيث يتخيل أنك رأيت نفس الأسد في قولك: «رأيت أسداً»، تريد رجلاً شجاعاً(٣٤).

ووردت فكرة الادعاء التي على أساسها عدّ الاستعارة مجازاً عقلياً على صورة اعتراض مفترض هو: لماذا لا يكون المجاز كله عقلياً؟ وهو اعتراض على تقسيم المجاز إلى عقلي ولغوي، وهو يعترف بمبدأ الادعاء في الاستعارة، فلا يجري اسم الأسد على الرجل حتى يدّعى له أنه في معنى الأسد، ويرى أن الأسد لم يجر اسمه على الرجل إلاّ عن طريق التأويل والتخيل، وعلى هذا فهو إجراء له على ما ليس بأسد على الحقيقة، فجرى على ما لم يكن له في أصل الوضع، وادّعاء الأسدية للرجل مقصور على ادعاء الشجاعة التي هي أخص صفات الأسد للرجل، فلا يدعى للرجل صورة الأسد، ومخالبه، وسائر أوصافه، واللغة لم تضع اسم الأسد للشجاعة وحدها، فعندما استعير الأسد للرجل فقد سلب بعض ما له. . .(٣٥).

ويرتبط بفكرة الادّعاء فكرة أخرى هي هل الاستعارة لفظ أو معنى؟ لقد

بيّن الجرجاني أن الاستعارة صفة للمعنى، وليست بصفة للفظ، وعدّ الاستعارة مجازاً عقلياً، مبالغة منه في ربطها بالمعنى، وإبعادها عن مجال اللفظ، والدليل على رجوع الاستعارة إلى المعنى أنه يقال في التعبير عنها جعله أسداً، وجعله بدراً، وجعل للشمال يداً، فلولا أن استعارة اللفظ للشيء تتضمن استعارة معناه لما كان لهذا الكلام معنى، لأن «جعل» لا يصلح إلا حيث يراد إثبات صفة للشيء، كما إذا قيل جعله أميراً، وجعله لصاً، فالمراد أنه أثبت له الإمارة، واللصوصية، فكذلك القول في جعله أسداً، على معنى أنه أثبت له معنى من معاني الأسود[٣٦].

ويرى الجرجاني أنه في الاستعارة ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة، مثل قول لبيد:

وغداةَ ريحٍ قد وزعت وقرّةٍ إذْ أصبحتْ بيدِ الشّمالِ زمامها[٣٧]

فإن في لفظ «اليد» استعارة، ولكن لا يمكن القول إن لفظ «اليد» قد نقل من شيء إلى شيء، فليس المعنى على أنه شبّه شيئاً باليد حتى يمكن القول إنه قد نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرّفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد. وهكذا فإن الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشيء، وبذلك فإن مبدأ النقل فيها غير صحيح، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له، بل مقراً عليه[٣٨]*.

ويأتي الجرجاني ببيتين آخرين ليؤكد أن الاستعارة إنما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء، فتأبّط شراً عندما جعل المنايا تضحك في بيته:

إذا هزّهُ في عظمِ قرنٍ تهلّلتْ نواجذ أفواه المنايا الضّواحك[٣٩]

فقد جعل لهـا الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيهـا. أما المتنبي فإنه لـمّا جعل الجوزاء تسـمع على عادتهم في جعل النجوم تعقل ووصـفهم لها بما يوصف به الأناسي في بيته:

خميس بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازمُ[40]

فقـد أثبت لها الأذن التي بهـا يكون السمع من الأنـاسيّ. «فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحـماسة أنه استعـار لفظ النواجذ، ولفظ الأفواه لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون فـي المنايا شيء قد شبّهـه بالنواجذ، وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزّ السيف وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجـذه من شدة السرور، وكذلك لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ الأذن لأنه يوجب أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن، وذلك من شنيع المحال»[41].

ورفض الفـخر الرازي أن تكون الاسـتعـارة صـفـة للفظ، وردّ ذلك من سبعة أوجه يطول سردها[42].

وقـد انطلق السكاكي من مفـهـوم الادعاء ليؤول على ضوئه الاسـتعـارة المكنية، إذ إن الاستعارة عنده هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جـنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشـبه به، كمـا تقول: «في الحـمام أسد»، وأنت تريد به «شـجاع»، مدعـياً أنه من جنس الأسـود، فتثبـت للشجـاع ما يخص المشـبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريـق التشبيه بإفـراده في الذكر، أو كما تقول إن المـنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية: السبع، بادعاء السبـعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو: الأظفار. وسمي هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين مـعنى الاستعارة. وذلك أنّا متى ادعينا

في المشبه كونه داخلاً في حقيقة المشبه به، فرداً من أفرادها، برز فيها، صادف من جانب المشبه به، سواء أكان اسم جنسه وحقيقته، أو لازماً من لوازمها، في معرض نفس المشبه به، نظراً إلى ظاهرة الحال من الدعوى، فالشجاع حال دعوى كونه فرداً من أفراد حقيقة الأسد، يكتسب اسم الأسد اكتساء الهيكل المخصوص إياه، نظراً إلى الدعوى، والمنية حال دعوى كونها داخلة في حقيقة السبع، إذا أثبت لها مخلباً أو ناباً، ظهرت مع ذلك ظهور السبع معه في أنه كذلك ينبغي، وكذلك الصورة المتوهمة على شكل المخلب أو الناب، مع المنية المدعى أنها سبع، تبرز في تسميتها باسم المخلب بروز الصورة المتحققة المسماة باسم المخلب من غير فرق(٤٣).

- ٨ -

ومن القضايا التي عالجها البلاغيون العرب القدماء، وتتفق مع بعض عناصر النظرية التفاعلية، قضية الاستعارة التخييلية، وعلاقتها بالاستعارة المكنية، إذ يكون المستعار له غير محقق لا حساً ولا عقلاً، بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسميه، ومثال ذلك حين يعطي الشاعر للمنية والسبع في قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبتْ أظفارَها ألفيت كلّ تميمةٍ لا تنفعُ(٤٤)

وظيفة جديدة. فافتراس المنية عنده عنصر آخر متميز من ذلك السبع نفسه، وهذه الجدّة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة. والخيال حين يستعين ببعض العناصر الحسية في الاستعارة إنما يريد خلق عالم خيالي ثان بديل منها، مما يجعل الإحساس خصباً والفكر متجدداً، والبلاغة في الاستعارة لا ترجع إلى الصفات الحسية، إلاّ لكونها تعبيراً عن تجربة خيالية مبدعة متذوقة في صميمها(٤٥). فالمنية سبع بما تقتضيه من لوازم مثل الأظفار على سبيل ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به.

ويروى أن بشاراً سمع أبا العتاهية ينشد الخليفة المهدي قصيدته التي يقول فيها:

أتتهُ الخلافـةُ منقـادةً إليـــه تُجـَـرِّرُ أذيـالَهـــا
فلمْ تكُ تصلحُ إلاّ لهُ ولـمْ يـكُ يَصْلُـحُ إلاّ لَهـَا
ولَوْ رامَها أحدٌ غيرَه لزُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلزَالَها(٤٦)

فهاج بشار وكان أعمى، وقال لصاحبه «انظر ويحك هل طار الخليفة على فرسه»، وكان عجب بشار لما في تصوير أبي العتاهية، وإبداعه في التمثيل، وبلوغه الغاية في التخييل، مما جعل التأثير في السامع قوياً شديداً...

ولو عرضنا هذه الأبيات على منطق العقل، وقسنا مضمونها بمقياس الصحة والخطأ، لوجدنا أكثره غير مقبول، فالخلافة ورثها عن أبيه، ولم تأته منقادة، وهي معنى مجرد، ليست امرأة، بل وليس لها أذيال تجرها، وإنما هي منصب في الدولة. إن هذا البيت يحتوي على استعارة مكنية في لفظ «الخلافة»، فقد شبه الشاعر الخلافة بالغادة الحسناء، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو جر الذيل، وهذه الاستعارة رائعة جميلة، والسر في جمالها إنما يرجع إلى حسن تصويرها، وإبرازها المعنى المعقول الخفي في صورة المحسوس الجلي، فأكسبت المعنى القوة والوضوح والجلاء(٤٧).

ومن الأمثلة الحديثة التي تتفق في تحليلها مع مبدأ الاستعارة التخييلية والنظرية التفاعلية للاستعارة، قول سميح القاسم في قصيدته «توتم»:

ألسنة النار تزغرد في أحشاء الليل

ويدمدمُ طبل

وتهدّ بقايا الصمت طبولٌ ضارية وصنوج

ويهيجُ الإيقاع المبحوحُ . . . يهيج

فالغابةُ بالأصداء تموج[٤٨]

فهذه القصيدة تصور صراع القبيلة الأفريقية مع وحش أسطوري مخيف، يهاجم مضاربها في الغابة، ولكنها تنتصر عليه. وقد استطاع الشاعر بهذه المجموعة من الصور الاستعارية العميقة أن يصوّر حدّة الصراع بين الأفريقيين والأخطار التي تهددهم، ويقف في مقدمتها خطر المستعمر الأبيض. فالاستعارات التخييلية «ألسنة النار تزغرد ـ أحشاء الليل ـ بقايا الصمت ـ طبول ضارية ـ الإيقاع المبحوح. . .» فيها مزج بين طرفين واقعيين، أعيرت منه صفات أحدهما للآخر بقوة الحدس المستكشفة، وقد عظمت فيها كمية الخيال، وصعب تفتيتها إلى عناصرها الأولية التي شكلت منها، وضعف فيها الأصل التشبيهي[٤٩].

والاستعارة المكنية في نظر الجرجاني أبلغ من الاستعارة التصريحية لاحتياجها إلى مزيد من التأمل والتفكير، وعرّفها بقوله: أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه. فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له. . . وذلك كقول لبيد بن ربيعة:

وغداةِ ريحٍ قد كشفت وقرةٍ   إذْ أصبحتْ بيدِ الشّمالِ زمامها

وذلك أنه جعل للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه، كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك انبرى لي الأسد يزأر، وسللت سيفاً على العدو لا يفل[٥٠].

وقول أبي الطمحان القيني:

ولو كنتُ ريمانٌ تحرس بابه   أراجيلُ أحبوشٍ وأغضف آلف

إذن لأتتني حيث كنتُ منيتي   يخُبّ بها هاد بأمري قائف[٥١]

فالمنية في ذهن أبي الطمحان ناقة يسوقها إلى الإنسان دليل بارع لا يضلّ، ولكن أبا الطمحان لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة، وإنما يعتمد على التظليل في إخفاء بعض جوانبها إخفاء فنياً رائعاً، فإذا المشبه به قد أخفي وراء هذه الظلال الفنية الجميلة، ولكن الشاعر يشير إليه ببعض خصائصه أو بشيء من لوازمه، وإذا اللوحة التي يرسمها لفكرته تعتمد على النور كما يقول أصحاب الرسم، أو تعتمد على الاستعارة المكنية كما يقول أصحاب البلاغة[٥٢].

ويبيّن الجرجاني أن من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه، فينبهوا بذلك الرمز على مكانه، ويكون ذلك لقصد التأكيد والمبالغة، ولخطاب الذكي دون الغبي. . ويفصل بين الاستعارة التصريحية والمكنية أنك إذا رجعت إلى القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد، وجدته يأتيك عفواً، كقولك في «رأيت أسداً»، «رأيت رجلاً كالأسد»، و «رأيت مثل الأسد»، أو «شبيهاً بالأسد»، وإن رمته في القسم الثاني وجدته لا يواتيك تلك المواتاة، إذ لا وجه لأن تقول: «إذا أصبح شيء مثل اليد للشمال»، أو «إذا حصل تشبيه باليد للشمال»، وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تعمل التأمل والفكر، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحذو الأول، كقولك: «إذ أصبحت الشمال»، ولها في قوة تأثيرها في الغداة، شبه المالك تصريف الشيء بيده، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته، وتنحوها إرادته[٥٣]. فأنت لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد، كما جعلت الرجل كالأسد ومشبهاً بالأسد، ولكنك أردت أن الشمال كذي الأيدي من الأحياء.

وليس هذا الضرب من الاستعارة المكنية بدون الضرب الأول في إيجاب وصف الفصاحة للكلام، لا بل هو أقوى منه في اقتضائها، والمحاسن التي

تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب[٥٤].

والاستعارة المكنية أكثر بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه في إعمال العقل واجتهاده من التصريحية، وقد عدّ الصولي الاستعارة المكنية أجمل استعارة وأحسنها[٥٥].

وإذا رجعنا إلى مباحث علم النفس الأدبي وجدنا تفسيراً يوضح لنا لماذا كانت الاستعارة المكنية أبلغ وأعمق من التصريحية؟ وهو تفسير لا يبعد كثيراً عما وجد عند الجرجاني، ذلك أن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين، الأولى: متمشية مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، ونظراً لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية، أما العملية الثانية فتحقق في الاستعارة دون التشبيه، وهي عملية خيالية غير واقعية، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة، فهما شخص واحد لا شخصان. أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هي العمليتان السابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، وهي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به. فإذا قلنا مثلاً: إن عين القدر ترعاكم، فإننا رأينا (أولاً) شبهاً بين القدر والإنسان الذي يرعى الأشياء ويرقبها بعينه، ثم ندعي (ثانياً) أن القدر هو إنسان لا أقل، ثم أثبتنا أن للقدر ما هو من لوازم الإنسان وهو العين[٥٦].

- ٩ -

وقد استعمل البلاغيون العرب القدماء بعض المفاهيم الإجرائية التي تقربهم من النظرية التفاعلية للاستعارة، ومن هذه المفاهيم: الاستعارة المرشّحة، والاستعارة المطلقة، والاستعارة المجردة.

فالاستعارة المرشحة هي التي تقترن بما يلائم المستعار منه، مثال ذلك قول كثير:

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يضر ظواهر جلدي وهو للقلبِ جارح

ففي البيت قرائن لغوية تحول دون ذهاب الذهن إلى تصور المعنى الحقيقي، فالكحل وعدم إيلام ظاهر الجلد، وجرح القلب، جعل القارىء يستنتج أن السهم مقصود به شيء آخر غير السهم الحقيقي، وترشد المتلقي كفايته اللغوية والثقافية إلى أن المقصود هو العيون. إن متلقي هذا البيت يدرك أن الاستعارة لم تقتصر على كلمة واحدة، ولكن تلك الكلمة هي بؤرة استعارية أحدثت توتراً ومفارقة في البيت جميعه، أي الاعتقاد أن المقصود هو السهم الحقيقي تارة، وأنه النظر مرة أخرى(٥٧).

والاستعارة المرشحة من أبلغ صور الاستعارة، لما فيها من المبالغة بتناسي التشبيه، وادعاء أن المشبه (المستعار له) هو نفس المستعار منه (المشبه به) لا شيء شبيه به، وكأن الاستعارة غير موجودة أصلاً.

فأبو تمام عندما يقول:

ويصعدُ حتى يظُنّ الجهولُ بأن له حاجةً في السماء(٥٨)

فإن معنى الترشيح في البيت يقوم على تناسي التشبيه، فالمرشح يبنى على علو القدر، والذي يستعار له علو المكان ما يبنى على علو المكان والارتقاء إلى السماء، فلولا أن قصده أن يتناسى التشبيه، ويصر على إنكاره، فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية، لما كان لهذا الكلام وجه(٥٩).

وما جاء على هذه الطريقة قوله تعالى: ﴿أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم﴾(٦٠). فإنه سبحانه لما ذكر الاختيار والاستبدال بلفظ الاشتراء، أردف ذلك بذكر التجارة والربح، فأكّد بذلك الإحساس بأن

ثمة مبايعة حقيقية. وقد ذكر الزمخشري في سياق هذه الآية دراسة لهذا الباب، فقال: «فإن قلت هب أن شراء الضلالة بالهدى وقع مجازاً في معنى الاستبدال فما معنى ذكر الربح والتجارة، كأن ثمة مبايعة على الحقيقة؟ قلت هذا من الصنعة البديعة التي تبلغ بالمجاز الذروة العليا، وهو أن تساق كلمة مساق المجاز، ثم تقفى بأشكال لها وأخوات، إذا تلاحقن لم تر كلاً ما أحسن منه ديباجة، وأكثر ماء ورونقاً، وهو المجاز المرشح ونحوه:

ولما رأيت النسر عز بن دأية   وعشعش في وكريه جاش له صدري

وعندما شبه الشيب بالنسر، والشعر الفاحم بالغراب، أتبعه ذكر التعشيش والوكر لما ذكر سبحانه وتعالى الشراء، أتبعه ما يشاكله ويواخيه وما يكمل ويتم بانضمامه إليه، تمثيلاً لخسارتهم وتصويراً لحقيقته»[٦١].

وتعني الاستعارة المطلقة أن الاستعارة لم تقترن بما يلازم المستعار منه، أو المستعار له، كقوله تعالى: ﴿قال ربِّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا﴾[٦٢]، فلفظ اشتعل مستعار، والمستعار له الشيب الذي شبهه بشواظ النار في بياضه وإنارته وانتشاره في الشعر، وفشوه فيه، وأخذه منه كل مأخذ باشتعال النار[٦٣]. وكلمة الشيب قرينة الاستعارة «اشتعل» وإذا لم يذكر في الآية ما يلائم المستعار منه الذي هو الاشتعال، وملائم المستعار له الذي هو انتشار الشيء على ذلك النحو، فإن هذه الاستعارة مطلقة. وإذا ذكر ملائم المستعار منه، وملائم المستعار له معاً، فإن تلك الاستعارة تعدّ مطلقة أيضاً كقول زهير بن أبي سُلمى:

لدى أسد شاكي السلاح مُقذّفٍ   له لبدٌ أظفارُه لم تُقلمِ[٦٤]

استعار الشاعر لفظة الأسد للرجل الشجاع، وقد ذكر ما يلائم المستعار له في قوله «شاكي السلاح مقذف»، فجرده من ذكر ما يناسب المستعار منه في قوله «له لبد أظفاره لم تقلم» فرشحه، واجتماع التجريد والترشيح يؤدي إلى

تعارضهما وتناقضهما، فكأن الاستعارة لم تقترن بشيء، وتكون في صورة المطلقة ورتبتها من قوة المبالغة(٦٥).

أما الاستعارة المجردة فتعني أن يقرن اللفظ المستعار بوصف المستعار له، أي المشبه وملائمه، وذلك لتجريده عن بعض المبالغة، وسلبه ما يجعل المشبه به متحداً مع المشبه، كما هو أساس الاستعارة المرشحة والمطلقة، من ذلك قول كثير:

غَمْرُ الرداء إذا تبسّم ضاحكاً غَلقتْ لضحكته رقابُ المالِ(٦٦)

فإنه استعار الرداء للمعروف، لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه، ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف لا الرداء، فنظر إلى المستعار له. وعليه قوله تبارك وتعالى: ﴿فأذاقها الله لباس الجوع والخوف﴾(٦٧). حيث قال: «أذاقها» ولم يقل «كساها»، فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس، كأنه قال: فأصابها الله بلباس الجوع والخوف.

ومن الجدير بالملاحظة أن النظرة الكلية إلى التركيب قد هدت البلاغيين العرب القدماء إلى أن يقسموا الاستعارة إلى هذه الأقسام التي راعت كلّ التركيب، أي: البؤرة الاستعارية، والإطار الذي يحيط بها.

- ١٠ -

ومن المفيد الوقوف عند رأي أحد النقاد الغربيين، الذي حاول تفنيد بعض الأفكار التي جاء بها أنصار النظرية التفاعلية للاستعارة، ومهاجمة النظرية وممثليها. فقد اتهم دونالد ديفدسون "Donald Davidson" في مقاله «ماذا تعني الاستعارات» "What Metaphors Mean" عدداً من الذين كتبوا عن الاستعارة قديماً وحديثاً، ورأى أنهم ارتكبوا أخطاء كبيرة، منها الاعتقاد بأن للاستعارة معنى آخر زيادة على معناها الحرفي. وقد تضمن الاتهام النقاد الأدبيين أمثال ريتشاردز

وإمبسون "Empson" وونترز "Winters"، والفلاسفة منذ أرسطو حتى ماكس بلاك، وعلماء النفس منذ فرويد "Frued" حتى سكنر "Skinner"، واللغويين منذ أفلاطون حتى جورج لاكوف، ويوريل فنرتش "Uriel Weinreich". ويعتقد ديفدسون أن الخطأ الذي لا بدّ من استئصاله هو القول إن للاستعارة معنى خاصاً[٦٨].

لقد اهتم ديفدسون في مقاله بمناقشة ثلاث فرضيات، تتعلق الأولى والثانية منها بآراء ماكس بلاك وفكرته حول التضمينات المشتركة للاستعارة، ورفضه لهذه الفكرة. ويناقش في الفرضية الثالثة رأيه الخاص حول الاستعارة.

وبيّن أن منتج التعبير الاستعاري لا يقول أكثر مما تعنيه الجملة التي قالها حرفياً، وهذه الجملة التي استعملت لبناء التركيب الاستعاري لا تعني أي شيء أكثر من معناها الحرفي، من خلال السياق الذي وردت فيه. يقول: «إن الاستعارة لا تعني أي شيء وراء معناها الحرفي، ولا يعني مستعملها أي شيء وراء المعنى العادي، والاستعارة تسير على الطريقة اللغوية المألوفة، كما تعمل الجملة البسيطة»[٦٩].

وقد أتى ديفدسون بمثالين ليشرح من خلالهما المعاني الموسّعة، أحدهما: «كان تولستوي مرة طفلاً». ورأى أن الاستعارة تحتوي على بعض الكلمات التي تستخدم بشكل جديد، أو ما يسمى بالمعاني الموسعة، فكلمة «طفل» لها معنى واسع. وتعتمد الاستعارة أحياناً على المعاني الأصلية، وهذه المعاني الأصلية، أو الأساسية للكلمات تبقى نشيطة وفاعلة في بنائها الاستعاري[٧٠].

وقارن بين الاستعارة والكذب، ورأى أن الاختلاف بين الاستعارة والكذب ليس اختلافاً في الكلمات المستعملة أو في معانيها، وإنما في كيفية استعمال الكلمات، فأن تستعمل كلمة لتخبر عن كذب، وتستعملها لتشكل استعارة هو استعمال يختلف كلياً، ولا يمكن أن يتداخل أحدهما في الآخر.

وهكذا فإن الموازنة بين عمل الاستعارة والإخبار بالكذب أكّدت بالحقيقة، وهي أن الجملة نفسها يمكن أن تستعمل دون أن يتغير المعنى سواء أكان في الاستعارة أو الكذب.[(٧١)]

ويفرق ديفدسون بين التشبيه والاستعارة، ويرى أنه في حالة التشبيه يوجد تشابه، ويترك الأمر لنا لنستنتج الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به، بينما الاستعارة لا تؤكد التشابه بشكل صريح، ولكننا إذا قبلناها على أنها استعارة، فإنا نجبر على البحث عن خصائص مشتركة، ليس من الضروري أن تكون تلك الخصائص التي ظهرت في التشبيه. وفي حالة التشبيه ندرك ماذا يقول منتجه من ناحية حرفية، أي إنه عندنا شيئان يشبه الواحد الآخر، ويستطيع المستمع أو القارىء إدراك ذلك التشابه. والعمل الذي تقوم به الكلمات في معناها الحرفي في التشبيه يحتمل أن يكون في الاستعارة، ولكن التشابه غير المتوقع هو عمل الاستعارة وما تعنيه، ولا نحتاج هنا أكثر من الاعتماد على المعاني الحرفية للكلمات.

ويصل ديفدسون إلى نتيجة مؤداها أن الجملة التي استعملت استعارياً تكون صحيحة، أو غير صحيحة في المعنى العادي، وهي دائماً زائفة وغير صحيحة. والفرق الدلالي بين التشبيه والاستعارة هو أن التشبيهات صحيحة بشكل سخيف، ومعظم الجمل الاستعارية زائفة. وقد ضرب ديفدسون مثالاً للجملة الاستعارية، وكيف يمكن أن تكون مرة حقيقية ومرة زائفة. فعندما علم أن طائرة همنغوي "Hemingway" قد حطمت في أفريقيا قالت صحيفة "New York Mirror" في افتتاحيتها: «فُقد همنغوي في أفريقيا»، إذ استعملت كلمة «فُقد» لتدل على أنه مات، ولكنه حين اكتشف حياً، غيّرت الصحيفة مفهوم الكلمة في العنوان، لتؤخذ على أنها وردت بشكل حرفي[(٧٢)].

وبيّن ديفدسون أن الاستعارة هي عالم الأحلام والأوهام للّغة، وتفسيرها

ينعكس من خلال المفسّر والمنتج. إن تفسير الأحلام يتطلب تعاوناً بين الحالم والموقظ، حتى لو كان الشخص نفسه، والتفسير هو عمل التخيل. وكذلك فهم الاستعارة يعدّ محاولة خلاّقة للإتيان بالتفسيرات والتأويلات التي لا تعتمد على أية قواعد مدوّنة. ويلاحظ ديفدسون أنه لا توجد تعليمات لابتكار الاستعارات، ولا توجد كتب أو تمرينات خاصة للتحقق من معنى الاستعارات، وهنا يحاول تخطئة ماكس بلاك في قوله: «إن قوانين لغتنا تقرّر أن بعض التعبيرات لا بدّ أن تعدّ استعارات، ويعتمد معنى الاستعارة أحياناً على قصد المتكلم ونيته، وعلى نبرة الصوت، ووضع الألفاظ وترتيبها»[٧٣].

لقد اهتم ماكس بلاك قبل ديفدسون بمعنى الاستعارة وقوتها، ورأى أن معنى الاستعارة الحيّة أو القويّة، لا يعدّ جزءاً من معناها المعياري، وهذا المعنى لا يوجد في المعاجم أو الموسوعات، بل يستكشف ويستنتج بواسطة منتجي الاستعارة ومحلليها، ومنتج الاستعارة يستعمل بعض الوسائل الصرفية لينتج تأثيراً غير معياري، بينما يستعمل المصادر الدلالية والنحوية والصرفية في كلامه العادي في مجتمعه. وتأسيساً على ذلك فإن معنى الاستعارة الجيدة هو في الأصل جديد أو مخلوق، وليس مستنتجاً من المعجم المعياري، فمنتج الاستعارة قد يعني شيئاً جديداً ومبتكراً بتعبيره الاستعاري[٧٤].

ولاحظ ديفدسون أن الاستعارة وسيلة صحيحة لا في الأدب فحسب، بل في العلم، والفلسفة، والقانون كذلك. وهي مؤثرة في المدح والذم والتشجيع والوصف... ونلاحظ هنا أن ما قاله ديفدسون لا يتعارض مع ما قاله ماكس بلاك، وباول هنلي "Paul Henle"، ونلسون جودمان، ومونرو بيردسلي، بخصوص ما تنجزه الاستعارة، بل إن اختلافه معهم يكمن في معارضته لهم في تفسير كيفية عمل الاستعارة، وفي إشارته إلى عدم وجود وسائل تشرح كيف تعمل الكلمات في استعارة ما... ويفرق ديفدسون بين ما

تعنيه الكلمات في الجملة الاستعارية، وما اعتادت أن تعنيه في اللغة العادية، فالاستعارات تتبع لمجال الاستعمال، وهي شيء يأتي بواسطة الاستخدام التخيلي للكلمات والجمل، ويعتمد كلياً على المعاني العادية لهذه الكلمات، وعلى المعاني العادية للجمل التي تؤلفها وتشكلها. إن شرح كيفية عمل الكلمات في الاستعارة ـ كما يبين ديفدسون ـ لا يساعد على أن نفترض أو نثبت المعاني الاستعارية أو المجازية، أو أية حقيقة شعرية، أو استعارية من أنواع خاصة، فهذه الأفكار لا تشرح الاستعارة، وإنما الاستعارة تشرحها، وعندما نفهم الاستعارة، يمكننا القول إن ما استوعبناه هو الحقيقة الاستعارية. ويحاول ديفدسون الإجابة عن السؤال: كيف تعمل الكلمات في الاستعارة؟ ويرى أن إبداع المعنى في الاستعارة مشابه تماماً لشرح لماذا ننام عندما نأخذ حبة دواء مسكنة، والإجابة طبعاً لأن لها قوة منوّمة. وتأسيساً على ذلك فإن حالات المعنى الحرفي والحقيقة العادية، يمكن أن تحدّد بالكلمات والجمل، وتتكىء عليها، بعيداً عن السياقات الخاصة في الاستعمال، وهذا ما يجعل الإشارة إلى تلك الكلمات أو الجمل بأنها قوة مفسرة أصلية[٧٥].

حاول بلاك أن يردّ على ديفدسون في النقطة السابقة، وأيده في البداية، ورأى أنه من الحمق أن نرسم بعض المعاني الاستعارية مقدماً، أو أن نضع القواعد الخاصة لشرح كيفية عمل الاستعارة ومعناها. ومع ذلك فإن السياق قد يكون مفيداً في عملية تفسير المعنى الاستعاري. وقد بيّن بلاك قبل ذلك أن الالتجاء إلى المواقع المشتركة المتشابهة يتناسب مع الظروف الأكثر مطالعة لنا، حيث يلعب الكاتب بالمفهوم الجامد للمعرفة المشتركة التي يشارك القارىء نفسه فيها. إلاّ أنه في قصيدة، أو في مقطوعة نثرية، يستطيع الكاتب طرح نسق آخر من التضمينات لاستعارات التعبيرات والمفاتيح الحرفية، قبل أن يستعملها وسائل نقلية لاستعاراته. يستطيع كاتب أن يحذف بفاعلية التضمينات الزائدة للفظة

«عقد» بواسطة مناقشة الدلالة التي لهذه اللفظة، ويستطيع عالم طبيعة يعرف الذئاب، أن يقول لنا الكثير عمّا يتعلق بها، لكي يبتعد وصفه للإنسان بالذئب عن الاستعمالات الشائعة لهذه الصورة. وتستطيع الاستعارات أن تهتم بطرق تضمين خاصة لها ارتكازها على المواقع المشتركة المقبولة، وطرق التضمين هذه تكون وفقاً لقياس معين(٧٦).

إن إصرار ديفدسون على القول بأن المعنى الحرفي هو الذي يستطيع أن يحدّد معنى الكلمات والجمل بعيداً عن الاستخدام الخاص للسياقات فيه بعض التجاوز والخطأ، فمثلاً عندما دعا ولاس ستيفنز "Wallacs Stevens" الشعر بـ «التدرج» "Apheasant"، فإنه لم يغير بشكل دائم المعنى المعجمي المتعارف عليه لكلمة «التدرج». إن العمل والمعنى لا ينجز ولا يعرف اطلاقاً باستخدام مفرد لكلمة مألوفة، وربما يوافق بعض الباحثين ديفدسون على أن الاهتمام بالمعنى الحرفي العادي ضروري إذا كانت الاستعارة لا بدّ أن تعرف وتفهم. والقضية الهامة التي تثار هنا هي ليست فيما إذا كانت الكلمات المستعملة في الإشارة الاستعارية تتطلب بشكل مدهش معاني جديدة دائمة، ولكنها فيما إذا كان صانع الاستعارة ومنتجها يقصد معنى آخر من خلال استخدامه للكلمة ضمن السياق الخاص بها. أي هل عنى ستيفن بكلمة «التدرج» شيئاً له ذيل وقادر على الطيران؟ ومن ثمّ فإنه يسلم نفسه إلى فكرة سخيفة، وهي أن الشعر حرفياً هو عصفور. فلا يوجد سبب وجيه لكي يشك ديفدسون في القول بأن منتج الاستعارة يقول أشياء متنوعة دون إحداث أي تغيير في المعنى المعياري للكلمات التي استخدمت استعارياً(٧٧).

- ١١ -

وفي نهاية هذا الفصل لا بدّ من الإشارة إلى الملاحظات الآتية:

أولاً: يلاحظ أن أهم المرتكزات والنقاط التي يوليها أصحاب النظرية التفاعلية اهتماماً كبيراً هي:

* للتركيب الاستعاري موضوعان متميزان: موضوع رئيس، و موضوع ثانوي.

* هذان الموضوعان ينبغي أن يفهما على أنهما نظام أشياء، لا على أنهما أشياء.

* تعمل الاستعارة بتطبيق مبدأ تضمينات مشتركة على الموضوع الرئيس، بحيث يكون هذا المبدأ مميزاً للموضوع الثانوي.

* هذه التضمينات تعتمد في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثانوي، لكنها تستطيع في الحالات التي تطرأ، أن تعتمد على تضمينات متغيرة (غير ثابتة) يستعلمها الكاتب.

* الاستعارة تنتقي وتُظهر وتحذف، وتنظم ملامح الموضوع الرئيس، وهي تحيل إلى موضوعه مبادىء تطبّق عادة على الموضوع الثانوي.

* ومن هنا تشتمل معاني الكلمات المنتسبة إلى نفس مجموعة أو نظام التعبير الاستعاري على تغيرات. وبعض هذه التغييرات، لا كلها، قد تكون وسائل لنقل معان استعارية (الاستعارات الثانوية، على العكس، يجب أن تقرأ بكثافة أقل).

* غالباً، ليس ثمة من أسّ بسيط لتحول المعاني الضرورية - بتعبير أبسط- لنجاح الاستعارات.

* إن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدّد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه.

* إن الاستعارة لا تنعكس في مبدأ الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها.



* ليست المشابهة العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخر غيرها.

* إن للاستعارة أهدافاً جمالية وتشخيصية وتجسيدية وعاطفية ووصفية وحرفية[٧٨].

ثانياً: تتفق النظرية التفاعلية للاستعارة مع النظرية الحدسية في رفضها للفكرة القائلة بأن التفسير الاستعاري يمكن أن يقلص ويختصر إلى مفهوم عام، لكنها تختلف عن هذه النظرية بعدم تأكيدها أن الحدس هو العامل الرئيس في استنتاج المفاهيم الاستعارية. وتختلف النظرية التفاعلية عن النظرية الانفعالية، بكونها لا تتفق معها في أن الاستعارات تعمل وحدها أو بشكل رئيس، في عالم الشعور والانفعال. وتتفق هذه النظرية مع النظرية الشكلية والقصدية في البحث عن تفسير دلالي لفهم الاستعارة. وعلى أي حال فإنها على العكس من النظرية الأولى، ترفض ارتباط الاستعارة بالتشبيه، أو الالتجاء إلى فكرة المشابهة أو المقارنة. وعلى العكس من النظرية الثانية فإنها تتخلى عن فكرة التضمن السياقي[٧٩].

ثالثاً: هدت النظرية الكلية للتركيب البلاغيين العرب القدماء إلى أن يقسموا الاستعارة إلى مرشحه، ومطلقة، ومجرّدة، وقد راعت هذه الأقسام كلّ التركيب، أي البؤرة الاستعارية، والإطار الذي يحيط بها. ويرتبط هذا التقسيم بعنصر المبالغة والادّعاء فيها، إذ تنمى الاستعارة بإضافة بعض الأوصاف الخاصة بالمستعار منه، أو المستعار له، أو بسوق أشياء تتلاءم مع كل منهما. وبذلك يشيع التخييل، ومن هنا تمدّ هذه الأقسام الاستعارة وتنميها، وتغذي الصورة الخيالية، وتوسع إمكانية الاقتناع بأنها حقيقة.

الفصل الخامس

الاستعارة الاسمية

- ١ -

يهتم هذا الفصل بقضية هامة في تحليل الاستعارة الاسمية أثارتها كريستين بروك روز "Christine Brooke- Rose" في كتابها الموسوم بـ «نحو / قواعد الاستعارة» "A Grammar of Metaphor". ويقسم الكتاب إلى خمسة فصول. تحدثت المؤلفة في الفصل الأول عن أهم الدراسات التي سبقتها حول الاستعارة، وحلّلت بعض أعمال أرسطو "Aristotle"، وكونتليان "Quintilian"، وهيلين باركهيرت "Helen Parkhurt"، وآي . أ. ريتشاردز، وكونراد "Konrad"، وكوستاف ستيرن "Custaf Stern"، و و. م. يوربان، وف. برنكمان "F. Brinkmann" وغيرهم، وقد وصفت المؤلفة أعمال هؤلاء بأنها لم تشرح الاستعارة بشكل كاف وكامل من الناحية اللغوية، ومن هنا كان تأليف كتابها.

وجرّدت الفصل الثاني للحديث عن الاستعارة الاسمية "The Noun Metaphor"، واهتمت به بشكل كبير، وكان له القدح المعلى من الكتاب، وقسمته إلى الأقسام الآتية:

١ـ الاستبدال البسيط "Simple Replacement".

٢ ـ صيغة الإشارة "The Pointing Formula".

٣ ـ الفعل الرابط "The Copula".

٤ ـ الربط بفعل جعل "The Link with to Make".

٥ ـ الإضافة "The Genitive".

وأفردت الفصل الثالث للحديث عن الكلمات والعبارات المساعدة "Auxiliary Words &Phrases"، وعالجت في الفصل الرابع الفعل المضاف إلى الاسم "The Verb added to the Noun"، وتحدثت في القسم الأخير عن

بعض الشعراء واهتمامهم بنوع معين من الاستعارات.

وهكذا فإن هذا الفصل سيتمحور حول نوعين من الاستعارة الاسمية هما: الاستبدال البسيط، والإضافة؛ لأهمية هذين النوعين من جهة، ووجود مثائل لكثير من تفصيلاتهما في الأدب العربي من جهة ثانية. ومن الواضح أن للاستعارة الفعلية وغيرها من النقاط المثارة في كتاب «نحو الاستعارة» أهمية كبرى في مبحث الاستعارة، وهي تحتاج لدراسة آخر آمل أن أعود إليها قريباً.

- ٢ -

تحدثت روز في البداية عن الاستبدال البسيط للاستعارة، أي تلك الاستعارة التي تستبدل بالتعبير الحقيقي، دون توضيح ذلك بشكل جلي، وهنا يتضح المعنى الاستعاري من خلال عاملين هامين هما:

١ - القارىء وقدرته على التحليل والاستيعاب، وقراءة ما وراء النص، والمعنى الثانوي الذي ترمي إليه بعض المصطلحات والكلمات.

٢ - النص؛ إذ يشكل النص وجوّه العام، عاملاً هاماً في فهم الاستعارات والرموز التي يحتوي عليها ذلك النص(١).

إن المصطلح الحقيقي للاستبدال البسيط للاستعارة ليس مذكوراً أو معروفاً بوضوح، ومن هنا يجب أن تتم معرفته، أو على الأقل تكهنه، فإما أن يعرف الرمز والاستعارة والمعنى المقصود من ذلك، وإما أن يحذف الرمز وتترك الاستعارة، لعدم تأديتهما دوراً بارزاً، وفائدة عملية في القصيدة الشعرية.

وتشتمل بعض اللغات على أدوات توضيح للرموز والاستعارات أكثر من اللغات الأخرى، فاللغة الإنجليزية مثلاً، أكثر مرونة في

عملية التوضيح من اللغة الفرنسية، التي لا تشتمل مفرداتها على أدوات توضيح، كما هو الحال في اللغة الإنجليزية، إذ أصبحت الأداة في اللغة الإنجليزية علامة أساسية، في عملية الاستبدال الاستعاري والحقيقي.

وتلعب «أل» التعريف "The" في اللغة الإنجليزية دوراً بارزاً في الدلالة على المعاني الحقيقية، والمعاني الاستعارية، فمثلاً عندما يسمي ملتون "Milton" الشيطان بـ «العدو» في قوله: عدو البشرية "The Enemy of Mankind"، فإنه يضيّق احتمالات تعدّد المعنى، بوساطة إعطاء أداة ربط إضافية "of"، مع تعبير آخر هو البشرية. فـ «العدو» يحلّ محلّ «الشيطان» في القول السابق، وقد أشارت «أل التعريف» "the"، إلى المعنى العام تماماً كما يشير اسم الإشارة.

وبعض الاستعارات الاستبدالية البسيطة هي في الحقيقة استعارات ربط إضافي مع مصطلح محذوف، ويمكن أن يعرف المصطلح المحذوف ضمناً، بإضافة حرف الجر "of" في الإنجليزية، ثم إضافة الكلمة المحذوفة، أما في العربية فإن الإضافة تتضمن كلمة واحدة دون ذكر حرف الجر. وأقرب مثال على هذا النوع استخدام تشوسر "Chaucer" للكلمات الآتية في بعض قصائده: «النار "the fire"، والفخ "the snare"، واللعبة "the game"». إن الجو المحيط الذي ذكرت فيه هذه الكلمات يدل ضمناً على المعنى المقصود الذي يجول في ذهن الشاعر، فهذه القصائد موجهة إلى المحبوبة التي لم يذكرها تشوسر صراحة في قصائده هنا، ومن ثمّ فإنه لم يضف كلمة «الحب» إلى الكلمات السابقة؛ لأنها معروفة ضمناً من الجوّ العام للقصائد، فكلمات النار والفخ واللعبة تعني «نار الحب»، و «فخ الحب»، و «لعبة الحب»، وهكذا فإن الاعتماد على النص بشكل كلي، والربط بين المصطلحات، وذكاء القارىء وثقافته، تشكل الركيزة الهامة لفهم الكلمات المحذوفة، وتقديرها في عملية الاستبدال الاستعاري البسيط.

إن كلمة الصفقة "the bargain" في بعض قصائد دوني "Donne" يمكن أن تحل مكانها في نص يشع بالحب والعشق تعبيرات، وكلمات كثيرة، تلائم جو هذا النص، مثل تبادل القسم، والاتفاق بين المحبين، واستمرار علاقة الحبّ والإغراء الخ. ويمكن استبدال المصطلح السابق في نص ديني بشيء آخر مثل تجربة الاهتداء إلى الدين، أو أخذ الأوامر المقدسة... ويختلف الوضع إذا كان النص تجارياً، إذ تكون الكلمة مستعملة بشكل حرفي وحقيقي؛ لأنها استعملت في بيئتها[٢].

أما شعلة أنتوني في مشهد معين عندما يعتقد أن كليوباترة قد ماتت، فربما تحل محلّ كليوباترة نفسها، أو مكان حياتها، أو حبهما، فـ «الشعلة» عندما تكون خارج النص الذي وردت فيه، قد تكون مساوية لكلمة «نار» في كلام تشوسر السابق «نار الحب»، أي الحب نفسه.

سوف أغلبك يا كليوباترة

وأبكي طالباً الغفران، وهذا ما يجب أن يكون، فالآن

كل تسويف عذاب، بما أن الشعلة قد ذوت

اهجعي ولا تذهبي بعيداً[٣]

إن جزءاً من جاذبية الاستبدال البسيط تكمن في أن الاسم لا يتطلب دائماً استبداله بمعنى أو مصطلح آخر يكمن في ذهن الشاعر، إذ إن هذا الاسم يمكن أن يؤخذ بشكل حرفي كذلك، كما هو الحال في قول ييتس "Yeats":

المرء في الحياة أعمى، ويشرب كأسه

ماذا يضيره لو أن الخنادق غير نقية[٤]

إن كلمة «الخنادق» في الأبيات السابقة يمكن أن يحلّ مكانها أي شيء آخر نفكر به، مثل المعرفة، الحياة، الحب، الدين، الفن. ويمكن النظر كذلك إلى كلمة «الخنادق» بشكل حرفي، عند الافتراض بأن الشاعر قد تصور منظراً ورسمه بشكل حقيقي، دون أن يعني أيّ مجاز، أو استعارة معينة.

ومهما ذكر الشاعر مصطلحات في الاستبدال البسيط، فإنه لا يشمل جميع معاني الرموز الموجودة في قصيدة ما، فهذه الرموز والاستعارات قد تتضمن معاني متعددة يصعب حصرها، ومن أمثلة ذلك قول ييتس:

الأبهة التي تشبه بهاء الصباح

عندما ينبثق نور الصباح قدماً

أو التي تشبه قرن الوفرة الأسطوري

أو كمزن غيث مفاجئة

إذ تكون جميع الغدران قد جفّت

أو في تلك الساعة

التي يثبت طائر التمّ فيها عينه

على الألق الخابي

الذي يطفو على

نهاية ذؤابات الجدول المتلألىء

وهناك يطلق أغنيته الأخيرة(٥)

إن الاستعارات النحوية في هذه المقطوعة - وهي الكلمات التي تغير كلمات أخرى إلى شيء آخر- هي كلمة «قدماً»، وكلمة «ينبثق»، وهما صفتان متعلقتان بكلمة «النور»، يضاف إلى ذلك أنّ كلمة «الأبهة» قد نسبت إلى

الصباح، والقرن، والمزن، والساعة، وجميع هذه الأسماء حقيقية ما عدا «الأبهة»، فيقال مثلاً الصباح الحقيقي، والقرن الحقيقي. . الخ، فكلها أشياء حقيقية تخيلها الشاعر في قصيدته. والحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذه الأسماء قد ذكرها الشاعر مع لام التعريف "the"، ومن هنا فإنها ضرورية، وقد تكون هذه الكلمات رموزاً للحب، والحياة، والموت، أو أيّ شيء آخر يمكن أن يخطر على بال المرء ويفكر به.

إن الشاعر في الاستبدال الاستعاري البسيط يذكر بعض المصطلحات الاستعارية والرمزية في قصيدته، وهناك تضمينات مختلفة تظهر في عقولنا، ويمكننا التنبؤ بها من خلال النص بشكل كلي. ومن الواضح أن هناك علاقة بين الاستبدال الاستعاري البسيط والتورية، إذ إن التورية عبارة عن كلمة تحمل أكثر من معنى، ومن الصعوبة بمكان تسمية التورية استعارة بواسطة الاستبدال البسيط؛ لأن كلا المعنيين موجودان في الكلمة، ولا يوجد استبدال لكلمة غير مذكورة، ومع ذلك فإنّ التورية قريبة من الاستبدال البسيط في صفة الغموض التي تعتمد على المحتوى العام للنص[٦].

- ٣ -

وترتبط الاستعارة الاستبدالية البسيطة عادة بعبارة مساوية، أو عبارة أخرى من شأنها أن تقرّب الفهم للجملة الاستعارية، وبطبيعة الحال فإن التفسيرات الحرفية تكون محتملة في بعض العبارات، أو الكلمات التي يفيد ظاهرها التفسير الاستعاري، ويعتمد ذلك على المحتوى العام للنص، ومدى تزويده القارىء ببعض المفاتيح التي تساعد على تفسيره، مثال ذلك قول أحد الشعراء:

تعبر إلى العدم، لكن ستبقى لنا

معروشة هادئة، ومناما

مليئاً بأحلام هادئة، وعافية، وتنفس هادىء

لذلك، وفي كل صباح سنعقد

حزمة من الأزهار، لتربطنا بالأرض

رغماً عن القنوط(٧)

يمكن النظر إلى آخر بيتين، من زاوية حرفية، إذ من الممكن أن تعقد «حزمة» من الأزهار باستطاعتها أن تشد إنساناً ما إلى أسفل، لكن ما ترمي إليه الاستعارة يشير إلى صعوبة قبول ذلك التفسير الحرفي. إن القمر ـ في الواقع ـ ليس منجلاً، والمرج الأخضر لا يضحكك في حقيقته. والغموض الجميل ميزة من أهم ميزات الاستعارة الاستبدالية البسيطة، إذ إن الكلمة التي حلّت محلّ غيرها بإمكانها أن تقيم إحساساً حرفياً يمكن أن يتجه إليه تفسير القارىء، وهذا ما حصل بالنسبة لكلمة «حزمة»، فهذه الكلمة متصلة أولاً بالضمير «نا» في كلمة «لتربطنا»، لأننا قادرون حرفياً على عقد «حزمة»، وثانياً بـ«الأرض»، إذ تستطيع حزمة من الأزهار أن تشدنا إلى الأرض، لكن السياق العام للمقطوعة يوحي جمالياً بأن «حزمة من الأزهار» ربما تكون استعارة. وعلى كل حال فإنّ استخدام أدوات التنكير، أي عدم استخدام «ال» التعريف يعطي جواً من الغموض قريباً إلى الرمزية في بعض الأحيان.

وهذا الأمر يتضح بشكل جليّ في أبيات ديلان توماس "Dylan Thomas" الآتية:

هربت من الأرض عارياً وتسلقت الأثير

فوصلت أرضاً ثانية بعيدة عن النجوم(٨)

وأبيات ديلان توماس مشابهة للأبيات التي سبقتها، فالأرض الثانية البعيدة عن النجوم قد تكون بالمعنى الحرفي مكاناً آخر على الأرض بعيداً عن النجوم، مثل المكان الذي تركه، ولكن الأثر الذي تتركه الأبيات في نفوسنا هو أقرب إلى الاستعارة منه إلى المعنى الحرفي. فالبيت الأول يحتوي على فعلين مجازيين «هربت من الأرض، تسلقت الأثير»، وهذا يجعل أرضاً ثانية ليست على الأرض، وهكذا فإن أداة التنكير "a" تعطي نغمة من الغموض في النص.

وعملية الاستبدال البسيط قد تحدث عن طريق استخدام الجموع، مثال ذلك ما قاله قيصر:

أواه أنطونيو!

لقد تبعتك لأجل هذا، لكننا نطعن أمراضاً في أجسامنا[٩]

إن مقطوعة شكسبير دقيقة للغاية، وتعتمد بشكل كبير على السياق، يقول قيصر: لقد أرقت دم أنطونيو من المبدأ نفسه الذي يجعلنا نطعن الأمراض المستعصية على الشفاء بوسائل دقيقة. وعلى أية حال فإن الاستعارة هنا لم توضع على شكل تشبيه، كما أن العبارة، «إراقة دم أنطونيو» لم تذكر بشكل صريح، وبكلمات أخرى لا يوجد أي تواز في بناء الجملة هنا. إن كلمة «أمراض» هي استعارة استبدالية بسيطة لأنطونيو نفسه،أو للعيب الذي يمثله البناء الاجتماعي.

ولا يخفى أن الكلام لو كان لكليوباترة نفسها فإن كلمة «أمراض» بالنسبة لها تعني الحب، أو الآلام المترتبة على ذلك الحب، وبدون السياق المسرحي المحدّد، فإن كلمة «أمراض» قد تحلّ مكانها كلمة أخرى أكثر غموضاً، وتعميماً مثل «الشر» بشكل عام.

- ٤ -

وتشير روز إلى أنه يمكن تخصيص الاستعارة الاستبدالية البسيطة بوساطة

صفة الملكية "the possessive a djective"، والصفة المناظرة "the qualifying adjective" على النحو الآتي:

١ ـ صفة الملكية: مثال ذلك «وقع في سجنها» أي في حبها، و «هذا سبب مرضي» أي حبي. وتتأرجح صفة الملكية بين التفسير الاستعاري والتفسير الحرفي، فالمرض قد يكون مرضاً حقيقياً. وليس هناك قانون شامل يمكن الاتكاء عليه لمعرفة المعنى المقصود، ويعتمد التفسير على عامل الشخصية، فهذا النوع من الاستعارة يستعمل لشخص ما، أو لشيء له علاقة بالإنسان، ومن ثمّ يصبح المعنى الحرفي ممكناً. ومن الأمثلة الأخرى التي توضح ذلك: «قيدي»، «نورك»، «عدونا»، الخ.

إن تفسير هذه الكلمات يعتمد بشكل كبير على النصّ الذي وردت فيه، وعلى مدى تطبيقها بشكل حرفي على الإنسان، إذ نجد في كثير من الأحيان بعض الأسماء التي تدلّ على أشياء لا يمكن أن تكون في الإنسان بشكل حرفي، ومن هنا تصبح استعارية حين تستخدم مع الجنس البشري، مثال ذلك قول أحدهم: «لن تتجدد شمسي»، و «لن أحصل على سمائي». فهنا يمكن عدّ كلمة «شمسي»، و «سمائي» استعارة استبدالية بسيطة، فالإنسان لا يمكن أن يملك شمساً أو سماءً بالمعنى الحقيقي. فكلمتا الشمس والسماء ربطتا بالرجل، ويمكن أن يكون المعنى الاستعاري المقصود هو الحب، أو السعادة، أو المرأة التي يندب ويتفجع على موتها. ومع ذلك يبقى المعنى الحرفي وارداً إن لم يستبعد بواسطة السياق والمتكلم والقارىء. والنسبة بصفة الملكية للإنسان بشيء أو فكرة لا تتبع له أصلاً، هي استعارة استبدالية بسيطة في معظم الأحيان، إذ يمكن أن تقرأ الكلمة بشكل حرفي. وقد استخدم عدد من الشعراء هذا التعبير في أشعارهم ومنهم شكسبير الذي كان معروفاً باستخدام صفة الملكية، وبخاصة في قصص الحب، مثال ذلك:

آه أيتها المرآة، انظري

مصباحنا انتهى، إنه في الخارج(١٠)

يمكن النظر هنا إلى كلمة المصباح بشكل حرفي، وذلك عندما يكون في الغرفة، ولكن استعمال «مصباحنا»، في هذا السياق بدلاً من «المصباح» الذي يكون في الغرفة، يفترض تفسيراً استعارياً يختلف عن التفسير الحرفي، فقد يكون المقصود هو الحب، أو العشق، أو النار التي أحرقت العاشقين.

٢ ـ الصفة المناظرة: وهي تعمل كرابط عن طريق وصف التعبير الصحيح أكثر من التعبير الاستعاري، وبهذا تعدّ مساعداً إضافياً في الإدراك للمفهوم الذي يعنيه الكاتب، وهي قريبة من التعبير المقيد، ولكنها أكثر تحديداً ودقة، وأقل إسهاباً في مفهومها العام. ولا توجد مشكلة من الناحية الإدراكية إذا ما استعملت مع الصفة أداة التعريف، أو التنكير، أو التوضيح أو مع ضمير الملكية، ومن الأمثلة على ذلك: أرض توماس الثانية، وحزمة زهور كيتس، وشجرة إليوت الميتة، وسمائي الدنيا، والبيت الأزلي الذي حطمته، والعواصف العارمة، والضوء المقدس، والطاقة البشرية(١١).

ويمكن أن تأتي الصفة متناقضة مع موصوفها، نحو:

الآن أشعر بنفسي

بهذا السمّ الشهي(١٢)

ويمكن أن تستعمل الصفة العددية رابطاً عندما يكون المصطلح الحقيقي مرتبطاً بعدد محدّد، نحو:

السوسة زهرة بالغة الجمال

وروحها الطاهرة ذات ورقات خمس (أي المباهج الخمس).

انظر كيف يلاحقني اللصوص الخمس (أي الخطايا السبع المميتة).
وبذلك أسرج قائد عربة الشمال
الجياد السبعة خلف النجم الثاقب (أي سبعة كواكب)(١٣)

وعند معالجة الصفة لا بدّ من النظر إلى الألقاب والنعوت، فبدلاً من أن تصف الصفة المصطلح الحقيقي غير المذكور، فإنها تشكل من الاسم الذي هو المصطلح الحقيقي، ومن أمثلة ذلك: «النار الحسودة» و «الليل الأبدي». إن العلاقة بين الاستعارة والاسم غير المذكور الذي تشتق منه الصفة هي علاقة تطابق وتماثل، وتفسر عادة بالإضافة كما هو الحال في: «نار الحسد»، أي الحسد نفسه، و «ليل الأبدية» أي الأبدية نفسها.

ويلاحظ أن هناك ميلاً لغوياً لتحويل الاسم في حالة الملكية أو الإضافة إلى صفة، ومن أمثلة ذلك:

ـ القصر السماوي: أي السماء نفسها، أو أن القصر يكون سماوياً في المعنى العام المطلق.

ـ العصبة الملائكية: أي الملائكة، والعصبة يمكن أن تكون ملائكية في المعنى العام المطلق(١٤).

ـ ٥ ـ

ويقود حديث روز السابق الباحث للإشارة إلى ملاحظتين هامتين هما:

الملاحظة الأولى: إنّ حديث روز وتحليلها للاستبدال البسيط للاستعارة يشبه إلى حدّ كبير معالجة النقاد العرب القدماء لهذا الموضوع، فقد بيّن

عبدالقاهر الجرجاني أن اللفظ المستعار إمّا أن يكون اسماً أو فعلاً، وبيّن أن الاستعارة في الاسم تقع على قسمين:

القسم الأول: أن تنقل اللفظ المستعار عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف، نحو قول أحدهم: «رأيت أسداً»، وهو يعني رجلاً شجاعاً، فالاسم المستعار قد تناول شيئاً معلوماً يمكن أن ينص عليه، فيقال: إنه عنى بالاسم وكنى به عنه، ونقل عن مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الاستعارة والمبالغة في التشبيه.

القسم الثاني: أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له، وجعل خليفته لاسمه الأصلي ونائباً منابه، ومثاله قول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرّة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ذلك أنه جعل للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه(١٥).

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول تأبط شراً:

إذا هزّة في عظمِ قرنٍ تهلّلتْ نواجذُ أفواهِ المنايا الضّواحِك(١٦)

وفي البيت استعارتان، فقد جعل النواجذ تتهلّل وتلمع لمعان البرق في فم المنايا التي تضحك كأنها إنسان فرح مسرور.

وقول أبي الطمحان القيني:

لو كنتُ في ريمانَ تحرسُ بابَه أراجيلُ أحبوشٍ وأغضَفُ آلِفُ

إذن لأتتني حيثُ كنتُ منيتي يَخُبُّ بها هادٍ بأمريَ قائفُ(١٧)

وقول النابغة:

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازب همّهِ تضاعف فيه الحزن من كلّ جانبِ(١٨)

فاستعار لليل في تجميعه الهموم وتكديسها على صدره إراحة الراعي إبله، أي ردّها إلى حظائرها مساء، حيث جعل صدره مألفا للهموم، وجعلها، أي الهموم، كالنعم العازبة بالنهار عنه والرائحة مع الليل إليه(١٩).

وتحدّث الجرجاني بتفصيل عن الفرق بين القسمين السابقين(٢٠). وقد سمى البلاغيون بعد الجرجاني القسم الأول «الاستعارة التصريحية»، والثاني «الاستعارة المكنية».

إن المتتبع لأساليب الاستعارة الأصلية التي هي قسم من أقسام الاستعارة التصريحية يرى أن اللفظ المستعار إما أن يكون:

١ ـ اسم عين يصدق بذاته على كثيرين كأسد وبدر وشمس.

٢ ـ أو اسم عين يصدق على كثيرين بعد التأويل فيه كاستعارة حاتم للكريم، وإبليس للئيم، وسحبان للبليغ، وباقل للعيي، والأحنف للحليم، وهكذا. وقد يطلق عليه: إنه علم مشهور بصفة أكسبته العموم.

٣ ـ أو اسم معنى يصدق على كثيرين نحو النطق والدلالة والفهم وما شاكل ذلك.

وتسمى الأشياء الثلاثة السابقة اسم جنس، وهو ما دلّ على ذات صالحة للصدق على كثيرين ـ ولو تأويلاً ـ من غير اعتبار وصف من الأوصاف في الدلالة، وقد أراد البيانيون بالذات الصالحة للصدق على كثيرين ما يشمل اسم العين واسم المعنى.

ومثال التصريحية الأصلية قول الشريف الرضي:

إذا أنت أفنيت العرانين والذرا رمتك الليالي من يد الخامل الذكر

وهبك اتقيت السهم من حيث يتقى فمن ليد ترميك من حيث لا تدري(٢١)

يشبه الشاعر أشراف الناس بالعرانين بجامع الشمم والإباء في كل منهما، ثم تنوسي التشبيه وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به وأدخل في جنسه. ثم استعير اللفظ الدال على المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية. والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي للعرانين هي لفظ «أفنيت»، لأن الإفناء للأحياء، والجدع للأنوف، وكلمة «الذرا» مستعارة لأشراف الناس بجامع الرفعة في كل.

وقال مسكين الدارمي:

طعامي طعام الضيف والرحل رحله ولم يلهني عنه غزال مقنع

أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع(٢٢)

فقد شبه المرأة الجميلة بالغزال بجامع الملاحة في كل. ثم استعاره لها على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية، والقرينة قوله «مقنع»، لأن القناع يناسب المرأة، ولا يناسب الغزال.

وتقول: سلّمت اليوم على حاتم الطائي، واستمعت إلى سحبان بن وائل، تريد رجلين: جواداً وبليغاً. فتجدك قد شبّهت الجواد بحاتم، والبليغ بسحبان. ثم تناسيت التشبيه وادّعيت أن الرجل الكريم فرد من أفراد حاتم، وداخل في جنسه، ثم استعرت لفظ حاتم من معناه الحقيقي «الشخص المشهور» للرجل الكريم على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية. وادّعيت أيضاً أن الرجل البليغ فرد من أفراد سحبان بن وائل، فاستعرته له، والجامع بينهما الإبانة والإفصاح في كل، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية أيضاً(٢٣).

وهناك أمثلة أخرى للاستعارة الأصلية في القرآن الكريم منها قوله تعالى على لسان سيدنا لوط: ﴿قال لو أنّ لي بكم قوةً أو آوي إلى ركن شديد﴾[٢٤]. جواب «لو» محذوف، والمعنى: لو أن لي بكم قوة لفعلت بكم وصنعت، أو لو قويت عليكم بنفسي، أو آويت إلى قوي أستند إليه فيحميني منكم، فأصل الأركان للبنيان، فشبه المعين الشديد بالركن في القوة ثم استعير المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية. والاستعارة أبلغ؛ لأن الركن يُحس، والمعين الذي يمثل القوة لا يُحس.

وقوله: ﴿ وقد مكروا مكرهُم وعند الله مكرهم وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال﴾[٢٥]، يقول العلوي: «إنما تكون استعارة على قراءة من قرأ «لتزول» بالنصب، على تقدير «إن» بمعنى «ما» والمعنى: وما كان مكرهم لتزول منه الجبال، واستعار «الجبال» لما أتى به الرسول ﷺ من المعجزات الباهرة، والأعلام الواضحة النيرة على نبوته، والمعنى: وما كان خدعهم وتكذيبهم لتزول منه هذه الأمور المستقرة الثابتة التي هي كالجبال في الرسوخ والاستقرار»[٢٦].

والاستعارة في الموضعين تصريحية، لأن المشبه به مصرح به، وأصلية، لأن الاستعارة في اسم جامد.

وقد كشف الرماني عن مجموعة من الآيات القرآنية التي فيها استعارة أصلية، وبيّن في كل منها المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي والجامع بينهما، والسر البلاغي في التعبير بالاستعارة دون الحقيقة، يقول في قوله تعالى في شأن غزوة بدر: ﴿وإذ يعدُكُمُ الله إحدى الطائفتينِ أنّها لكم وتودّون أن غير ذاتِ الشوكةِ تكونُ لكم﴾[٢٧].

لفظ «الشوكة» مستعار، وهو أبلغ، وحقيقته السلاح، فذكر الحد الذي يقع به المخافة... وإذا كان السلاح يشمل ما له حد وما ليس له حدّ، فشوكة

السلاح هي التي تبقى.

وقوله: ﴿ وإذا أنعمنا على الإنسان أعرضَ ونأى بجانبه، وإذا مسّه الشرُّ فذُو دُعاء عريض﴾[٢٨].

«عريض» هنا مستعار، وحقيقته كثير، والاستعارة أبلغ، لأنه أظهر بوقوع الحاسة عليه.

وقوله تعالى حكاية عن سيدنا عيسى عليه السلام: ﴿قال عيسى بن مريم اللهمّ ربّنا أنزلْ علينا مائدةً من السّماء تكونُ لنا عيداً﴾[٢٩].

حقيقته تكون لنا ذات سرور، والاستعارة أبلغ، لما فيها من الإحالة على ما قد جرت العادة بمقدار السرور به.

وقوله: ﴿فأذّنَ مؤذّنٌ بينهم أنْ لعنةُ الله على الظالمين، الذين يصُدُّون عن سبيل الله ويبغونها عِوَجًا﴾[٣٠].

«العوج» هنا مستعار، وحقيقته خطأ، والاستعارة أبلغ لما فيه من البيان بالإحاطة على ما يقع عليه الإحساس من العدول عن الاستقامة بالاعوجاج.

وقوله: ﴿يا أيُّها النّبي إنّا أرسلناك شاهداً ومبشّراً ونذيراً، وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً﴾[٣١].

«السراج» هنا مستعار، وحقيقته مبينا، والاستعارة أبلغ، للإحالة على ما يظهر بالحاسة.

وقوله: ﴿حم، والكتاب المبين، إنّا جعلناهُ قرآناً عربياً لعلكم تعقلون، وإنه في أم الكتاب لدينا لعليٌّ حكيم﴾[٣٢].

حقيقته أصل الكتاب، فاستعير لفظ «الأم» للأصل، لأن الأولاد تنشأ من الأم كما تنشأ الفروع من الأصول، وحكمة ذلك تمثيل ما ليس بمرئي حتى

يصير مرئياً، فينتقل السامع من حد السماع إلى حد العيان وذلك أبلغ في البيان[٣٣].

ويبدو واضحاً أن هذه الأمثلة وغيرها من القرآن الكريم، والشعر العربي القديم، مشابهة بدرجة كبيرة لتلك الأمثلة التي تحدثت عنها روز وأوردتها شواهد على الاستبدال الاستعاري البسيط في الاسم، يضاف إلى ذلك أن عدداً من النقاد والبلاغيين العرب القدماء قد رأوا أن الاستعارة هي نقل لفظ من معناه الذي عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به، لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ والمنقول منه، وهكذا تتناسب بعض آرائهم مع آراء روز في نظرتها للاستبدال البسيط للاستعارة[٣٤].

الملاحظة الثانية: إن النعت وفق تحقيق فونتانيه هو «صفة معينة نلحقها بالاسم الموصوف، ليس من أجل تحديد ماهية فكرة رئيسة أو إكمالها، بل من أجل إظهار خصائصها، وجعلها أكثر بروزاً وأكثر حسية وأكثر قوة»[٣٥]. وتبعاً لهذه الحالة التي نلحقها بالاسم الموصوف يتجه التعبير باتجاه الصورة، وطبيعة العلاقة التي تربط الصفة بالاسم الموصوف هي التي تعطي التعبير، أو لا تعطيه زخمه الاستعاري. ومثال ذلك قول سميح القاسم[٣٦]:

وتهد بقايا الصمت طبول ضارية وصنوج

ويهيج الإيقاع المبحوح يهيج

فالعلاقة التي تربط الصفة «ضارية» بالموصوف «طبول» و «المبحوح» بـ «الإيقاع» هي علاقة لا ملاءمة؛ لأن ضارية صفة للحيوان، والمبحوح نعت للإنسان، وقد وصفت الطبول هنا، ووصف الإيقاع على سبيل الاستعارة، وذلك بفضل المشابهة الآتية:

(١) (أ) طبول ——— = مثل ——— (ج) الحيوان (أ د)
(ب) قوية ——— (د) ضارية

(٢) (أ) الإيقاع ——— = مثل ——— (ج) الإنسان (أ د)
(ب) الخافت ——— (د) المجروح

وعند الحديث عن الصفة لا بدّ من الإشارة إلى الصفة الدالة على لون، وقد رأى جان كوهين "Jean Cohen" أن عدم الملاءمة بين اللون الصفة (المسند) والموصوف (المسند إليه) تكون في وضعين إسناديين:

١ ـ عندما ينسب لون ما إلى شيء محسوس له لون آخر في الأصل.

٢ ـ عندما ينسب لون ما إلى أشياء مجردة لا لون لها أصلاً.

وخلص بعد ذلك إلى القول: «أن نسند لوناً إلى شيء له في الأصل لون آخر أو أكثر من ذلك، أن نسند لوناً إلى الأشياء مجردة، فهذا تحد فاضح للعقل والمنطق»(٣٧).

ومن الأمثلة الموضحة لذلك قول نزار قباني(٣٨):

العباءات كلها من حرير والليالي رخيصة حمراء

وقوله(٣٩):

هي الأخرى
تعاني ما أعانيه
تعيش الساعة الصفرا
تعاني عقدة سوداء

تضرب العلاقة في البيت الأول بين الصفة والموصوف، بين اللون «الأحمر» وبين «الليلة»؛ لأن السواد يسند عادة إلى الليلة، وإسناد الاحمرار

إليها انحراف معنوي يؤدي إلى استعارة.

أمّا في الأبيات الثانية فيبدو الانحراف أكثر قوة، وأشد تعارضاً مع المقاييس العقلية؛ لأن العقدة شيء معنوي مجرد لا شكل لها، وقد نعتها الشاعر هنا بالسوداء مجازاً، فأبدع بهذه العلاقة الجديدة صورة شعرية قوامها الاستعارة في لفظة «سوداء».

إن عملية المشابهة هي في الواقع وحدات معنوية مشتركة بين المستعار منه والمستعار له، أو بين المدلول(١) والمدلول (٢)، وبين الحقيقة الأولى والحقيقة الثانية. وهذه العملية غير ممكنة عندما يتعلق الأمر باللون؛ لأنه غير قابل للتحليل المعنوي، ولا يمكن تجزئة حقله الدلالي إلى وحدات معنوية صغيرة، ولا نستطيع بالنتيجة إعطاء أي تحديد معنوي للفظة الدالة على اللون[٤٠]، فأين هو القاسم المشترك بين «العقدة» واللون «الأسود»؟

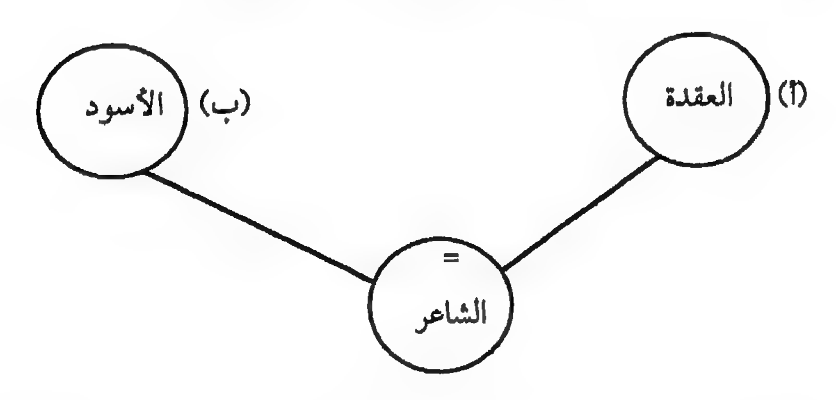
لقد درست عملية الانحراف الناتج عن إسناد اللون إلى غير ما هو له أصلاً تحت ظاهرة تراسل الحواس "Correspondance"، ومعنى تراسل الحواس وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع، صفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، لتصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً... الخ[٤١].

ويتعجب بودلير من الذين يرون أنه من غير الممكن أن تتبادل الحواس معطياتها، ويرى أن هذا أمر مقرر يمكن إثباته ابتداء بدون أي تحليل أو مقارنة، وأنه لا ينبغي أن يكون مثار دهشة لأحد «لأن الذي يثير الدهشة بحق هو ألا يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار؛ وذلك لأن الأشياء يعبر عنها دائماً بوساطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلاً مركباً غير قابل للتجزئة»[٤٢]. ويستشهد بقصيدته «تراسلات» على هذه

الوحـــدة الكونيـة التـي تتـعـــانق في إطارها كل الروائح والألـوان والأصـوات وتتجاوب(٤٣).

ويبدو أن هذا التراسل بين الحواس مبني على «أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليهـا لتثيـر في النفس معـاني وعواطف خاصـة، والألوان والأصوات والعطور تنبـعث من مجـال وجداني واحـد، فنقل صفـاتها بعـضهـا إلى بعض يسـاعـد على نقل الأثر النـفسـي كمـا هو، أو قـريب ممـا هو، وبذا تكمل أداة التعبير بوصولها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»(٤٤).

ويلاحظ أنه لا يوجد في قول نزار قباني «عقدة سوداء» علاقة مشابهة في الوحدات المعنوية التي تؤلف حقلي الدلالة لكلتـا اللفظتين، وإنما «العقدة» التي هي شيء نفـسي أثار في الشـاعر انطبـاعـاً آخر هو اللون الأسـود، الذي يدرك بوساطة حاسة النظر المختلفة عن الحاسة الأولى التي تدرك بها العقدة. والقاسم المشتـرك لا يكمن إذا بين الحقـيقتـين: العقدة (أ) والسـوداء (ب) بحد ذاتهـما، وإنما تمر هذه العلاقة بالشـاعر ومن خلاله تتم المشابهة، إذ إن وقع العـقدة عليه وأثرها شبيه بوقع اللون الأسود، وقد يوضح الشكل الآتي ذلك:



وهذا الكـلام ينطبق علـى البيـت الأول، إذ لا بد من العـودة إلى ذات الشاعر لإزالة الانحراف المعنوي بين «الليالي الحمراء»(٤٥).

- ٦ -

وتحدثت روز عن الربط الإضافي "the genitive link" ودوره في بناء الاستعارة، وأشارت إلى أن الصلة أو العلاقة في الربط الإضافي قد لا تكون موجودة بين المصطلح الاستعاري والمصطلح الحقيقي، إلا أن الصلة قد تكون مع المصطلح الثالث أي أن (أ) هي (ب) من (جـ). وتدل الصلة على أن المصطلح الاستعاري يتبع إلى، أو يأتي من، أو يوجد في، أو ينسب إلى بعض الأشخاص أو الأشياء، أو المجردات. ومن خلال العلاقة القائمة بين الكلمات يمكن تخمين المصطلح الحقيقي (أ) الذي لم يذكر. مثلاً «منزل قلبي» تعني «جسم»، أي المصطلح الذي لم يذكر. وعندما تكون هذه العلاقة بين (ب) و (جـ) غير قوية بشكل كاف لكي تمكننا من تخمين (أ) غير المذكورة، فإنه يمكن أن يخبر عن المصطلح الحقيقي بوساطة الفعل المساعد، أو النداء، أو أية صفة أخرى، نحو:

١ - إنها ينبوع الرحمة.

٢ - ينبوع الرحمة.

ففي المثال الأول كانت الإشارة إلى المصطلح الحقيقي بشكل واضح، بينما كان المصطلح الحقيقي في المثال الثاني غامضاً، إذ يمكن أن يكون أي شخص، أو أي شيء.

ويلاحظ أن استعارة الربط الإضافي قد تصل علاقتين مجازيتين في الكلمة نفسها، وذلك بأن يتم الوصل بالمصطلح الحقيقي أولاً، سواء أذكر أم لم يذكر (جسم، هي)، وبالمصطلح الثالث الذي تتصل به الاستعارة ثانياً (قلب، رحمة).

إن العلاقة الإضافية أو المصدرية بين اسمين هي علاقة فعلية، وتشير إلى

فكرة فعليـة لأنه يمكن التعبيـر عنها فعلياً. ويغير الاسم غير الاستـعاري بشكل غـير مـبـاشر إلى شيء آخـر بوسـاطة الاسم الاستعـاري، كـما هو الحـال في الاستعارة الفعلية، مثال ذلك «الزهور تنمو في خديها». إن كلمة الزهور حلّت محلّ فكرة «وردي» و «شذا» وأية صفة مميّزة أخـرى، وكلمة «خدود» أصبحت حديقـة. وهكذا تبدو فكرة التغير غيـر المباشر هامـة، وبخاصة أنهـا أفضل من جملة «خديها حديقة».

وتأسيسـاً على ذلك يمـكن القول إن عنصـر الاستعـارة هو اسم واضح، وعندما يعبر بالفعل فإنه لا يعني بالضرورة استعارة، فمثلاً الأزهار تنمو، وأي شيء يمكن أن ينمـو في الوجـه، مـثل الشـعـر، ولكن الفـعل يضـاف كـوصلة إضافية، ويمكن أن يكون استعـارة أولا يكون، نحو «الورود تنمو في خديها». فكلمة تنمو استعارية بعلاقتـها مع الخدود، ولكن العلاقة الاستعارية ـ على كل حال ـ هي بين «الورود» و «الخدود»، وقـد تكون بدون الفعل، إذ يمكن القول «الورود في خديها» و «ورود خديها».

إن للاستـعارة الاسـمية مـصطلحاً حـقيـقيا (أ)، ويمكن أن يذكـر متـصلاً بالرابط الفعلي، أو أي رابط آخر، فتكون (أ) هي (ب) من (جـ)، وقد يحذف المصطلح الحقيقي، وفي هذه الحالة يخمن، أي (ب) من (جـ)، وذلك بوساطة الوصل الإضـافي، نحو: «نـار الحب»، فالحب هو النار، وهنـا كان استـخـدام المضـاف إليه بشكل إيـجابي. وقـد تكون العلاقـة غـير واضـحة نحـو: «ورود خديها»، لأن الورود قد تعني الخدود نفسها(٤٦).

وهناك استعارة تتعلـق بالنسبة المحضة "Pure attribution"، وهذه النسبة مأخوذة من فكرة واحـدة منقسمة إلى قسمين: شيء/ شـخص أو تشخيص، إذ إن الشيء قد ينسب إليها، نحو: «عيون القلب، يدالله، قناع الموت».

وهذه النسـبـة ليـست كـلامـاً مـحدداً، أو مـتطـابقة مـع المصطلح الذي

ارتبطت به، ولكنها تمثله من وجه واحد، (مثلاً القلب من حيث قدرته على الرؤية الخ). وتقع مع التجريد التشخيصي مثل الحب، والموت، على حدود العلاقة المتطابقة نحو: نار الحب، أي الحب نفسه، وقناع الموت أي الموت نفسه.

ويلاحظ أن هناك اختلافات أساسية بين كل مصطلحين متصلين، وكل علاقة يمكن أن تقسم إلى قسمين:

أ ـ الصيغة ذات المصطلحات الثلاثة، حيث إن أ = ب من جـ، ويمكن عدم ذكر (أ) نحو: «منزل قلبي» و «ورد خديها»، ويمكن ذكرها نحو: «إنها ينبوع الرحمة»، و «طير الوقواق رسول الربيع».

ب ـ الصيغة ذات المصطلحين، وهنا فإن ب من جـ حيث إن ب = جـ، وبهذا يكون المصطلح الحقيقي هو جـ نفسه سواء أكان مع مضاف إليه يعبر عن التطابق بين ب و جـ نحو «نار الحب»، أم مع نسبة محضة، حيث إن التطابق الأساسي يكون أقل ظهوراً نحو: «قناع الموت»(٤٧).

ويمكن كذلك الإشارة إلى العلاقات الآتية:

أولاً: الإضافة (للمفرد والمركب):

أ ـ الصيغة ذات المصطلحات الثلاثة، وتستخدم الإضافة في هذه الحالة كجزء من العلاقة، أي أن «ب هي جزء من، أو تتبع إلى، أو تأتي من جـ»، ويمكن في هذه الحالة تخمين المصطلح الحقيقي المناسب غير المذكور، وقد نطلق على هذا النوع الاستبدال، أي عدم ذكر المصطلح الحقيقي. وعلاقة هذا النوع علاقة وطيدة بالاستبدال البسيط، ومن هنا سمي بهذا الاسم. ويلاحظ أن علاقات هذا النوع نشيطة وفاعلة، فمثلاً الجسم يدعى منزل القلب، وذلك لأن القلب يسكن فيه، وفي الوقت نفسه يحل محل مصطلح حقيقي لم يذكر وهو

الجسم. وهذا النوع قد يكون فـي أذهان الناس عندما يكتبون حول الاسـتعارة. وهكذا فالعلاقة تكون بين اسمين مرتبطين عـندما يمكن تخمين المصطلح الحقيقي غير المذكور. ومن أمثلة ذلك:

ـ عين جهنم الكبيرة.

ـ الزهرة الأولى من عمري الغض، أي المراهقة.

ـ آبار السماء، أي الغيوم.

إن العلاقة بين (ب) و (جـ) ليست بالضرورة أن تكون قوية، لتمكننا من تخمين المصطلح الحقيقي (أ)، وفي هـذه الحالة يمكن أن يشعر بالنشاط بين (ب) و (جـ) بشكل قـوي، وذلك لأن المصـطلح الحـقيـقي (أ) مـعطى، وقـد تركنا أحـراراً لنرى لماذا (أ) قـد دعيت (ب) مـن (جـ)، نحـو: «هي زهرة الجـمـال، وجوهرة الجودة».

وهذه الاسـتعارات تعـني النفاسـة، وجـوهر الشيء، وتتـضـمن أن هذه الصـفة تعـود على الحديقـة، أو أي شيء قادر على إنتـاج الزهور الجمـيلة، أو الجواهر، أي أن المصطلح الحقيقي عادة هو الشخص.

ب ـ الصـيـغة ذات المصـطلحين، وتكون الإضـافة فـي هذه الحالة أكـثـر غـمـوضـاً في الأسلوب، إذ تسـتـخـدم لتـبـيـان التطابق التـام بـين المصطلحين المرتبطين، نحـو «نار الحب»؛ لأن الحب يمكن أن يكون نفسه ناراً، وقـد تكون النار جـزءاً من الحب، واضعين في الاعـتبـار شيـئاً غـير مذكـور وهو العاطـفة والشوق. وقد تعبر الإضافة عن التشـابه بين اسمين مرتبطين حين نستطيع تغيير الاستعارة الاسمـية إلى فعلية، فإذا كان الحب يحتـرق، فهو نار، أما إذا أعطينا الحب فهو هدية[٤٨].

ويمكن أن تقـسـم الاسـتعـارة من وجهـة نظر الفكرة الكامـنة إلى قسـمين

رئيسين هما:

١ ـ الاستعارة الوظيفية:

«أ» تدعى «ب» استناداً إلى ما تعمله.

٢ ـ الاستعارة الحسية:

«أ» تدعى «ب» استناداً إلى ما يمكن أن يشبهه ذلك الصوت، أو الشعور، أو الرائحة.

ومثال ذلك على النوع الأول: «إن الحب لا يشبه النار، ولكنه يعمل مثل النار»، ومن هنا فإن جزءاً من المعنى يضمن في النتيجة، أو تأثير ذلك الفعل، أو العمل «كونه يحترق».

وتكون الاستعارة أفضل حينما تكون وظيفية وحسية في آن واحد نحو:

١ ـ نهر الضوء الساقط.

٢ ـ مرآة العيون الماكرة.

٣ ـ عاصفة خطواته الواسعة[٤٩].

وهناك نوع من الاستعارة يتفرع من الصيغة الثنائية، وهو النسبة المحضة، التي لا يوجد فيها مصطلح حقيقي مذكور، وبما أنه لا يوجد مصطلح حقيقي مباشر، فإن الشيء المنسوب لا بدّ أن يكون بيناً بذاته، وحاملاً معناه، فمثلاً إذا نسبت العيون إلى القلب، وقلت «عيون القلب»، فإن العيون لا تحل محل شيء محدد، وإنما يغير القلب إلى الوجه، مع الاحتفاظ بقيمه التبصيرية والشعورية، وهذه القيم هي السبب في نسبة القلب. وإذا نسبت الشوارع إلى الجنة وقلت «شوارع الجنة»، فإن الشوارع لا تحل محل شيء محدد، ولكن الذي حصل هو أن الجنة غيّرت إلى بلدة، وهكذا فإن الكلمة المنسوبة تحمل

تضمينات معينة للشيء الذي حوّلت إليه.

إن الشيء المهم فيما يتعلق بالنسبة المحضة أنها تعبر عن فكرة منقسمة من ناحية شكلية إلى مصطلحين متشابهين من الناحية الأساسية، وهذا بديهي مع الآلهات الأسطورية، والمجردات المشخصة. فإذا نسبنا السجن، أو المدرسة، أو السلاح إلى الحب وقلنا: «سجن الحب، مدرسة الحب، سلاح الحب»، فإن السجن في الحقيقة هو الحب، وكذلك المدرسة والسلاح. إن العاطفة أو الفكرة المجردة، منقسمة ما بين الشخص والشيء كما هو الحال في:

«يد الموت» أي الموت، و «شفاه الزمن»، أي الزمن.

والفكرة الأساسية للنسبة المحضة هي أنها دائماً فعلية نحو: «لمسات الموت»، ويلاحظ أن الاسم المنسوب ربما يكون حقيقة مكوناً من فعل نحو:

- استماع الله بدلاً من أذن الله، أي الله نفسه.

- اندفاع القلب.

ومع أن النسبة لا تحل محل المصطلح الحقيقي، وليست مطابقة للمصطلح الرابط بنفس طريقة جملة «نار الحب»، إلا أنها مساوية للمصطلح الرابط من بعض الوجوه.

وتكون النسبة واضحة مع الأشياء التي يمكن قياسها نحو:

- بوصة من الحظ.

- قطرة من الضوء.

وكذلك مع الأسماء المجموعة نحو:

- حقل من الأعياد

- مخازن وافرة من السعادة.

ـ كومة من الأخيلة المحطمة.

ـ فيضان من الشهرة(٥٠).

ثانياً: الإضافة:

أ ـ الصيغة ذات الوجوه الثلاثة:

عندما يكون المصطلح غير الاستعاري إنساناً، فإن ذلك يكون استبدالاً بسيطاً مع الملكية؛ لأن الإنسان يمكن أن يملك معظم الأشياء بشكل حقيقي، نحو: «مرضي، مرض الإنسان»، ومع ذلك فإن مدى النسبة الاستعارية قليل، نحو: «فصول المحبين»، أي الليل، أو الوقت الذي يكونون فيه مع بعضهم. «عهود المحبين»، أي الأيمان.

ولا شك أنه من ناحية حرفية قد تكون للمحبين فصول، وعهود حقيقية، وهي قريبة من الاستبدال البسيط، ولكن الحقيقة هي أن الإنسان هنا محدّد «بالحب»، وهذا يعطي الكلمة عنصر علاقة الإضافة الاستعارية لها؛ إذ يمكن أن نخمن المصطلح الحقيقي مع كلمة «فصول» مثلاً، التي هي في العادة ليست مملوكة من الإنسان.

وتكون الإضافة مع الأسماء غير المشخصة،ويكون الاعتماد هنا على النص والعرف في تفسير الاستعارة، نحو:

ـ «جرح قلبي»، أي الحب.

ـ صيف الحياة.

ـ غروب الحياة.

ـ رأس الجبل.

ـ كلام الماء.

ب ـ الصيغة ذات الوجهين:

ويمكن استخدام الإضافة للاستعارة في البدل للمصطلحات الحقيقية نحو: «مصيدة الحسد، وشعاع الحسناوات اللامع». وكذلك تستخدم في التعبير عن التطابق لمصطلحين مترابطين نحو: «بوابات الحياة الواسعة»، إذ يمكن أن تكون الحياة نفسها أو الموت والولادة... وميض حياتي، تخت جهنم المفترس، فردوس الحب، عمق الجنة.

وتستخدم الإضافة مع النسبة المحضة وبخاصة مع المجردات المشخصة، وتجدر الإشارة إلى أن النسبة هي في الأساس علاقة تطابق قسمت إلى قسمين، شخص وشيء، نحو: بوابة السنة (أي شهر كانون الثاني مثلاً)، أربطة الطبيعة المقدسة، كتاب الطبيعة السري المطلق[٥١].

ـ ٧ ـ

تقوم عملية الإضافة في اللغة العربية على إسناد معنى إلى معنى آخر، بحيث أن اللفظ الأول «المضاف»، يصبح معرفاً باللفظ الثاني «المضاف إليه». تضطرب العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف إليه في الاستعارة، وتبرز بشكل واضح «عملية رفض النظام العقلي المنتظم للعالم»[٥٢]، ليحل محله نظام جديد قائم على الحدس[٥٣]. ففي «زبانية الأحزان»، و«زيت الإيمان»، مثلاً، لا توجد أية علاقة منطقية بين المضاف والمضاف إليه، وإنما أدت علاقة الانحراف بينهما إلى خلق شيء جديد فيه من صفات كل منهما (أ ج)، نتج من خلال الجمع بين عنصرين ينتميان إلى قطبين مختلفين: القطب الأول «زبانية»، و «زيت»، والقطب الثاني «الأحزان»، و «الإيمان» (ج). وهذا الشيء الجديد يدرك بالحدس، ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي[٥٤]:

(أ) الأحزان ⟷ (ج) زبانية

———— = مثل ———— (أ ج)

(ب) قوة طاغية (د) جنود جهنم الأقوياء

(أ) الإيمان ⟷ (ج) زيت

———— = مثل ———— (أ ج)

(ب) قوة مدد (د) مصدر إشعال

إن حديث روز عن الإضافة والتعريف والتنكير يشبه إلى حد كبير حديث الجرجاني عن بعض الآيات القرآنية، والأبيات الشعرية، وفي هذا المقام يمكن الإشارة إلى بعض التعليقات التي وردت عند الجرجاني بهذا الخصوص:

علّق الجرجاني على الآية القرآنية ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾[٥٥]، وبيّن أن هناك بوناً شاسعاً بين الآية والقول: «اشتعل شيب الرأس، والشيب في الرأس»، إذ نجد في الآية روعة وفخامة لا نجدها في هذه الجملة. وبعد أن علّق على الآية بشكل مفصل قال: «واعلم أن في الآية الأولى شيئاً آخر من جنس النظم، وهو تعريف الرأس بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما أوجب المزية، ولو قيل: واشتعل رأسي، فصرح بالإضافة، لذهب بعض الحسن فاعرفه، وأنا أكتب لك شيئاً مما سبيل الاستعارة فيه، هذا السبيل، ليستحكم هذا الباب في نفسك، ولتأنس به»[٥٦].

وبيّن الجرجاني أن الآية الكريمة ﴿وفجرنا الأرض عيوناً﴾[٥٧]، تشبه الآية الأولى من حيث بلاغتها... وحصل من معنى الشمول ههنا مثل الذي حصل

هناك، وذلك أن التفجير للعيون، قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيوناً كلها، «وأن الماء قد كان يفور من كل مكان منها. ولو أجرى اللفظ على ظاهره فقيل: وفجرنا عيون الأرض، أو العيون في الأرض، لم يفد ذلك ولم يدل عليه، ولكان المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض، وتبجس من أماكن منها»(٥٨).

وناقش بيت الشعر:

اللَّيلُ داجٍ كنفا جلبابه والبين محجورٌ على غُرابه

ورأى أن الحسن لم يأت لأن جعل الشاعر لليل جلباباً، وحجر على الغراب، «ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل الليل مبتدأ، وجعل داج خبراً له، وفعلاً لما بعده وهو الكنفان، وأضاف الجلباب إلى ضمير الليل، ولأن جعل كذلك البين مبتدأ، وأجرى محجوراً خبرا عنه، وأن أخرج اللفظ على مفعول. يبين ذلك أنك لو قلت: وغراب البين محجور عليه أو: قد حجر على غراب البين، لم تجد هذه الملاحة. وكذلك لو قلت: قد دجا كنفا جلباب الليل لم يكن شيئاً»(٥٩).

وتحدث الجرجاني بعد ذلك عن بيت المتنبي:

غصب الدهر والملوك عليها فبناها في وجنة الدهر خالا

وقال: «قد ترى في أول الأمر أن حسنه أجمع في أن جعل للدهر وجنة، وجعل البنية خالا في الوجنة، وليس الأمر على ذلك، فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى، وأن أتى بالخال منصوباً على الحال من قوله «فبناها»، أفلا ترى أنك لو قلت: وهي خال في وجنة الدهر، لوجدت الصورة غير ما ترى»(٦٠)؟

وبيّن أن ذلك شبيه ببيت ابن المعتز:

يا مسكة العطار وخال وجه النّهار

فالملاحة هنا في الإضافة بعد الإضافة، لا في استعارة لفظة الخال، إذ معلوم أنه لو قال: يا خالاً في وجه النهار أو: يا من هو خال في وجه النهار، لم يكن شيئاً. ومن شأن هذا الضرب أنه يدخله الاستكراه(٦١).

- ٨ -

وأوضحت روز أن الاستبدال الاستعاري البسيط قد يقع بعد حروف الجرّ أحياناً، ومثال ذلك قول سبنسر:

وإذا بقيت صامتاً، فإن قلبي سوف ينسحق

أو يختنق بضغينة طافحة

وقوله:

فلما رأى الصليب ذا اللون الأحمر الذي يلبسه الفارس

احترق في النار

وقول كيتس:

وفي خضم آلامه

بدا له أن يتذوق قطرة من ندى شجرة المن

لذيذ المذاق (مثلما قالت بيونا)(٦٢)

وتعطي حروف الجر معنى محدداً ومؤكداً لنوع المصدر بين «ب» و «جـ» فالأسوار العظمية في مقطوعة ييتس الآتية:

تلك الأسوار العظمية العسلية اللون

في أذنيك:

شمعة في الصمد[٦٣].

تحصل على معنى معين من خلال النص، ومن خلال الصفة المركبة «العسلية اللون»، التي تصف التعبير الحقيقي.

ويلاحظ أن حروف الجر تستخدم بنجاح أكبر كروابط عندما تستعمل مع الأفعال نحو:

أ ـ الصيغة الثلاثية التعبير:

عندما يكون الفعل جزءاً من الرابط بين «ب» و «جـ» فإنه يسهم بإخبارنا ماذا تفعل «ب» في ، أو مع، أو خارج جـ نحو:

ـ إن الجنة وقفت مشكّلة في عينها.

ـ من قلبي البارد دع الجنة تزداد برداً.

ـ سوف نبني من القصائد غرفاً جميلة.

ـ الجنة فتحت في عينيه.

ـ ما زال يشرب سماً لذيذاً من عينيك.

ـ بينما اللهب المتكون في صدور الملائكة الحراس يلمع.

ـ وترى من خديها الورود السائلة تطير.

إن وجود فعل يعمل مع حرف الجر يسمح باستعارة بعيدة، حتى إن علاقة نوعية الاستبدال لا يمكن أن تقلب، فبدلاً من التركيب «ب» استعارة في،أو من، أو خارج جـ، التعبير المربوط، فإنه يوجد «ج» هي في، أو من ، أو خارج «ب». فمثلاً يلاحظ في المثال «قلبي في السجن»، أن السجن ليس سجناً حقيقياً، كون السجين ليس بشراً؛ لأن القلب هو السجين، والعلاقة بين التعبيرين تمكننا من معرفة التعبير الصحيح غير المذكور، أي الحبّ أو العناء.

وهناك بعض حروف الجر والظروف يصعب تمييزها نحو: «السجن حول قلبي»، لأنها قد تعني الجسم[٦٤].

ب ـ الصيغة الثنائية:

ويلاحظ أن الفعل مع حرف الجر قد يستخدم للأشياء التي تقاس مثل:

ـ الشهرة السريعة، طارت خلال طروادة بأجنحة عجلى.

ـ إيمانهم يقيم غير هيّاب في أبراج نحاسية[٦٥].

ومع النسبة مثل:

ـ حتى شعري يتمرد، فالشعرات البيض

يؤنبن الشقر لتهورها، وهذه تؤنب تلك

بسبب خوفها، وتدلهها[٦٦].

وكما هو معروف فإن النسبة المحضة تقسم إلى نوعين، الشيء نفسه، والشيء المنسوب إليه، وهذه موجودة في العواطف الإنسانية منسوبة إلى الأشياء، والمفاهيم الإنسانية والحيوانية منسوبة إلى الأشياء، والمفاهيم الإلهية منسوبة إلى الإنسان وبالعكس.

ـ ٩ ـ

وهنا لا بد من الإشارة إلى ملاحظتين لهما علاقة واضحة بما تحدثت عنه روز في مجال الاستعارة الاسمية (الاسم مع الجار والمجرور) هما:

الملاحظة الأولى: تبدو الاستعارة بشكل جلي في علاقة اللاملاءمة المعنوية بين الاسم والجار والمجرور، فقد يكون الاسم مبتدأ، والجار والمجرور متعلقين بخبره المحذوف، كما في قول إلياس أبو شبكة[٦٧]:

في صدرك المحموم كبريت إذا لعبت به الشهواتُ فجّر أضلعه

العلاقة بين المبتدأ «كبريت»، وشبه الجملة «في صدرك»، هي علاقة لاملاءمة، لأن الكبريت لا يوجد في الصدر. والذي برر هذا الانحراف التشبيه المضمر الآتي:

(أ) في صدرك		(ج) كبريت	
(ب) شيء	= مثل	(د) مادة قابلة للاحتراق	. (أ ج)

وقد يكون الاسم الاستعارة في علاقته مع الجار والمجرور فاعلاً. وفي هذه الحالة تكون العلاقة التي تربط الفعل بالجار والمجرور المتعلقين به انحرافية. كما جاء مثلاً في قول سعيد عقل[٦٦]:

مفرد لحظك إن سرحته طار بالأرض جناح من زهر

فالاستعارة هي في لفظ الفاعل «جناح»، ولعب الجار والمجرور دور القرينة الدالة على أن لفظة جناح مستعملة استعمالاً مجازياً. فكأنه استعار الجناح من الطائر، وأعطاه للأرض لتطير بوساطته. والمشابهة هي على الشكل الآتي:

(أ) الأرض		(ج) طائر له جناح
(ب) جميلة، توحي بالفرح	= مثل	(د) يطير

وقد يكون الاسم الاستعارة هو بدوره مجروراً بحرف الجر، كما في قول ميخائيل نعيمة[٦٩]:

فكيف بك إذا كنت تجري على بساط من زبد البحر المجمد.

الملاحظة الثانية: لم يلتفت إلى الاستعارة في الحروف كثير من البلاغيين العرب قبل الزمخشري، ووجدت إشارات موجزة تومىء إليها في

كتب التفسير. وقد رأى السكاكي أن الاستعارة في الحرف تابعة للاستعارة في متعلقه، وفسّر المتعلق بقوله «والمراد بمتعلقات الحروف، ما يعبر بها عنها عند تفسير معانيها، مثل قولنا من معناها الابتداء، وفي معناها الظرفية، وفي معناها الغرض، فهذه ليست معاني الحروف، وإلاّ لما كانت حروفاً بل أسماء، وإنما هي متعلقات لمعانيها»[٧٠].

فالاستعارة هنا لم تخرج عن دائرة الحرفِ خروجاً كاملاً. وإنما ارتفعت من دائرة أفراد الحروف، إلى معانيها الكلية، فقولك زيد في نعمة. الاستعارة في لفظ «في»، وإنما جرت أساساً في معناها الكلي الذي هو الظرفية، فقد شبّه الالتباس بالظرفية، بجامع التمكن في كل، ثم استعيرت الظرفية للالتباس، ثم سرى التشبيه والاستعارة من الكليات إلى الجزئيات التي هي الحروف، فاستعيرت «في» التي هي للظرفية، للالتباس، وعبر بها عنه.

ويقرر الخطيب وابن يعقوب أن الاستعارة في الحرف تابعة لتشبيه يجري في مدخول الحرف، أي في مجروره، فقوله تعالى في حكاية قول فرعون للسحرة لما آمنوا برب هارون وموسى: ﴿قال آمنتم له قبل أن آذن لكم إنه لكبيركم الذي علّمكم السحر فلأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف ولأصلبنكم في جذوع النخل ولتعلمن أينا أشد عذاباً وأبقى﴾[٧١]، يوحي إيحاء واضحاً وقريباً أن جذوع النخل صارت كأنها أوعية لهم، ومتمكنة منهم أشد التمكين، وفي هذا معنى شدة وثاقهم بالجذوع، وشدة الغضب عليهم، وقوة دافع الانتقام منهم، وبهذا تتناسق هذه الاستعارة مع هذا السياق، الذي يتفجر بروح الغضب، والحقد، والذي تتزاحم فيه عناصر التوكيد المنبئة عن نفس ممتلئة أشد الامتلاء بما تتوعد به.

فلفظ «في» موضوع لتلبس الظرف بالمظروف، مثل: النقود في الخزينة، فإذا كان ما بعد «في» يصلح لأن يكون ظرفاً حقيقياً لما قبلها، كانت «في»

مستعملة فيما وضعت له، أما إذا كان ما بعدها لا يصلح لأن يكون ظرفاً لما قبلها فتكون مستعملة في غير ما وضعت له. ولفظ «في» في الآية ما بعدها لا يصلح لأن يكون ظرفاً، فجذع النخل لا تصلح أن تكون ظرفاً للمصلوبين، لكن لما كانت الجذوع متمكنة من المصلوبين تمكن الظرف من المظروف ساغ استعمالها فيه على سبيل الاستعارة.

وقد شاع هذا التجوز في الشعر، فقال سويد اليشكري:

هم صلبوا العبديّ في جذع نخلةٍ   فلا عطستْ شيبان إلاّ بأجدعا

وقال عنترة:

بطلٌ كأن ثيابه في سرحةٍ   يُحذى نعالَ السِّبتِ ليس بتوأم[72]

فحرف «في» في البيتين بمعنى «على» على الاستعارة[73].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿إنما الصدّقاتُ للفقراء والمساكين والعاملينَ عليها والمؤلفةِ قلوبهم وفي الرقابِ والغارمين وفي سبيل اللهِ وابنِ السبيل﴾[74].

ذكر الله سبحانه وتعالى ثمانية أنواع تصرف فيهم الصدقات، فهم أهل لها ومستحقون لصرفها، فاللام في قوله للفقراء تدل على الملكية، وأهلية الاستحقاق في الأنماط الأربعة الأولى، ولكن «في»للدلالة على الظرفية للأنماط الأربعة الأخيرة، لبيان أنهم أرسخ قدماً في استحقاقهم للصدقات، ينبغي أن توضع فيهم، كما يوضع الشيء في الوعاء فيحتويه من كل مكان، فلفظ «في» مستعمل هنا في غير حقيقته، إذ إن الرقاب وما يليها ليست ظرفاً حقيقياً للصدقة، ولفظ «في» بمعناه الظرفي أكثر تأكيداً للمعنى من لفظ «على»، الذي يدل على الاستعلاء، فـ «على» تدل على الاستعلاء مع شيء من التمكن والاستقرار[75].

ومن شواهد اللام قوله تعالى في قصة موسى عليه السلام: ﴿فالتقطه آل

فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً، إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين، وقالت امرأة فرعون قرةُ عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً وهم لا يشعرون﴾[٧٦].

فاللام في قوله تعالى «ليكون» تعليلية، وهي لام كي، كقولك: جئت لتكرمني، بيد أن التعليل فيها وارد على طريق المجاز دون الحقيقة، لأن باعث آل فرعون على التقاط موسى عليه السلام لم يكن كونه لهم عدوا وحزناً، وإنما هو المحبة والتبني.

ولما كانت ثمرة التقاطهم له العداوة والحزن، شبه ذلك بالباعث الذي يفعل الفاعل لأجله، كالإكرام حينما يكون ثمرة المجيء، فهذه اللام قد استعيرت لما يشبه التعليل، كما يستعار البحر لما يشبهه.

واللام في الآية الكريمة «ليكون» للتعليل، ولام التعليل وضعت للدلالة على ترتب ما بعدها على ما قبلها، كترتب الإكرام على المجيء، ولما كان باعث آل فرعون على التقاط موسى عليه السلام أن يكون لهم ولداً نافعاً، لا أن يكون لهم عدواً وحزناً، بدليل قوله تعالى: ﴿وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً﴾. فلو تحقق رجاؤهم لقيل: فالتقطه آل فرعون ليكون لهم ولداً نافعاً. ولكن الذي حدث خلاف ما توقعوه، فقد ترتب على التقاطهم له العداوة والحزن، على نحو ما كان بينه وبينهم عندما بلغ أشده واستوى.

وبهذا تكون اللام غير مستعملة فيما وضعت له، لعلاقة المشابهة، فهي استعارة. فقد شبهت العداوة والحزن المترتبان على الالتقاط بالعلة الحقيقية (كونه لهم ولداً نافعاً) بجامع مطلق ترتب شيء على شيء. ثم استعيرت اللام ـ من معناها الحقيقي وهو ترتب العلة الحقيقة على الالتقاط لترتب غيرها عليه، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، والقرينة دخول اللام على غير

العلة الحقيقية (العداوة والحزن)[٧٧].

ومن شواهد «على» قوله تعالى: ﴿وإنك لعلى خلق عظيم﴾[٧٨]، على حقيقتها تفيد الاستعلاء، وهو غير مقصود في الآية، إذ الرسول ﷺ لا يستعلي فوق الخلق العظيم ويمتطيه، وإنما هو على المجاز والاستعارة، أراد به تمكن الرسول ﷺ من الخلق العظيم والسجايا الشريفة، فقد شبه مطلق تمكن الرسول من الأخلاق الحميدة، بمطلق تمكن الشيء الجزئي وهو معنى الحرف، ثم استعير «على» من الاستعلاء الحسي، وهو الامتطاء للاستعلاء المعنوي، وهو التمكن[٧٩].

- ١٠ -

وتحدثت روز عن صيغة الإشارة "pointing formula" ودورها في بناء الاستعارة، إذ تعدّ مناهج الربط المتمثلة في صيغة الإشارة أوضح من الاستبدال الاستعاري البسيط، وأكثر صقلاً من وسائل الربط الأخرى. وهناك عدة مناهج للإشارة المباشرة، أو الافتراضية، منها العبارة الإشارية التوضيحية مثل: هذا، وذاك، وأولئك الخ. وتتألف الصيغة التوضيحية من شيء تشير إليه بعد ذلك، بوضع اسم، لتصبح في الوقت نفسه شيئاً آخر، ومثال ذلك قول دوني بعد أن وصف محبوبته، ومدى العناء الذي يلاقيه في سبيل الوصول إليها:

وهذا الحجّ حلو[٨٠].

فالمرأة نفسها لم تكن الحج، ولكن الرحلة إليها التي لم تذكر بشكل صريح، ولكنها مفهومة ضمناً هي المقصودة، وهكذا غيّرت المرأة بوساطة اسم الإشارة بطريقة غير مباشرة إلى قديسة تشدّ إليها الرّحال. ويتضح بشكل جلي أن الشاعر قد ذكر المرأة في بداية قصيدته، ثم عاد فأخبر عنها بشكل استعاري مستخدماً العبارات الإشارية المعروفة.

ومن الأمثلة الأخرى التي توضح هذه النقطة قول بليك "Blake" بعد أن تحدث عن الأطفال، ووصفهم وصفاً رائعاً:

آه كم يبدو عددهم وافراً

زهور لندن هذه[٨١].

وقول وردزورث "Wordsworth":

حتى عندما تنتقل عيناي فوق ثلاثة فراسخ طويلة

للمياه المشعة التي تتجمع كما يبدو

من خلالِ كل عرض شعرة من ذلك الحقل المضيء

سرور جديد[٨٢].

وقول إليوت:

هذه الشظايا، التي دعمتها ضد حطامي[٨٣].

إن «هذه الزهور» في أبيات بليك استعارة لأطفال لندن، و«ذلك الحقل المضيء» في أبيات وردزورث يحتوي على استعارة مرتبطة بالماء، لأنها المعنى الحقيقي، فاستعار الحقل المضيء للإشارة إلى الماء. و «هذه الشظايا» تعود على شعر إليوت واقتباساته من الآداب الأخرى. وقد استخدم الشعراء الثلاثة اسم إشارة مع الاستعارة.

وبيّن جفري "Geoffrey" في القرن الثالث عشر أنه من الصعب فهم الاستعارة عندما تحول من شيء إلى انسان؛ لأن الكلمات المستعملة للإنسان هي أكثر ألفة له، ومن السهل فهمها من خلال الاستعارات المتضمنة لها، بينما تحويل الإنسان واستبداله بمرآة، أو المرأة بمعبد، أو الزهور بالأطفال، يتطلب ربطاً واضحاً ودقيقاً، ومن هنا فإن الإشارة تعطي شبكة من التأثير المنطقي

والقياس لأي تغيير[٨٤].

وحديث روز عن اسم الإشارة يشبه حديث العلوي في كتاب «الطراز»، عندما بيّن أن الاستعارة قد تدخل في أسماء الإشارة كقوله تعالى: ﴿هذا وإنّ للطاغين لشرّ مآب﴾[٨٥]، فقوله «هذا» استعارة، لأنه إنما يستعمل حقيقة فيما كان قريباً مشاراً إليه، فالمجاز في الإشارة داخل ههنا فيما يعرض من أحواله في القرب والبعد[٨٦].

وفي النهاية لا بدّ من القول إن روز قد نجحت بشكل كبير في تحليل أمثلتها الكثيرة، وتصنيفها ضمن أطر خاصة بالاستعارة، واستطاعت تتبع بعض أنواع الاستعارات عند عدد من الشعراء بشكل دقيق، وعلى الرغم من ذلك فإنها لم تعر اهتماماً كبيراً للنظرية التفاعلية للاستعارة التي تشير إلى أن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ولكنها تحصل من التفاعل والتوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، ولم تتناول الجانب النفسي للاستعارة الذي يشير إلى أهمية القيم العاطفية في بناء الاستعارات المختلفة في الشعر. وتأتي محاولة لاكوف وجونسون "Lakoff & Johnson" في كتابهما «الاستعارات التي نستخدمها في الحياة اليومية» "Metaphors We live by" أكثر نضجاً، وأعمق نظراً، إذ يحتوي الكتاب على أفكار خصبة متنوعة، ففيه مزج رائع بين اللسانيات والفلسفة والمنطق والأنثروبولوجيا، ومن ثمّ الاستفادة من هذه العلوم في بناء نظرية استعارية شاملة[٨٧].

الفصل السادس

سيكولوجية الاستعارة

- ١ -

قبل الحديث عن مفهوم الاستعارة عند فرويد ومدرسته لا بدّ من الإشارة إلى أن فرويد قد حلّل الشخصية ورأى أنها تتكون من ثلاث قوى هي: «الهو» و «الأنا» و «الأنا الأعلى».

والهو «Id» هو القسم الأقدم الذي يحتوي كل ما هو موروث من ميلاد الفرد حتى لحظة حاضره. ويعدّ مخزن الطاقة النفسية، ويمثل الشهوة، والأهواء غير المروضة، والنزعات الأولية، التي كان يعتمد عليها الإنسان الأول قبل عصر المدنية في حياته الهمجية، ويندفع «الهو» لإشباع حاجاته وميوله الغريزية وفقاً لمبدأ اللذة، دون أن يخضع لقوانين المنطق.

ويعمل الأنا «Ego» وفق مبدأ الواقع وما هو موجود فعلاً وممكن. فهو متوسط بشكل تنفيذي بين العالم الخارجي، ومطالب «الهو»، ويبذل قصارى جهده من أجل التوفيق بين مطالب «الأنا الأعلى»، و «الهو»، و «العالم الخارجي».

ويمثل الأنا الأعلى «Superego» جميع القيود الخلقية، والضمير الحي الذي ينزع إلى الكمال، وعليه واجب مراقبة الذات، وإقامة المثل العليا، كما يقوم بمحاولة الضغط على «الأنا» لاستبدال الأهداف المثلى بأهداف واقعية باتجاه البحث عن الكمال.

ويرى فرويد أن الصراع قائم بين هذه القوى، ومحصلة هذا الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف، والإبداع ينتج عن الصراع القائم بين هذه القوى. أما وسائل هذا الصراع فهي ما يطلق عليها اسم الآليات، وهي: القمع، والكبت، والتسامي، والقلب، والحدس[1].

لقد نشر فرويد كتابه «تفسير الأحلام» سنة ١٩٠٠م، وضمنه ملاحظاته

عن الأحلام ونظرياته فيها، وبعد نشر هذا الكتاب أصبح التحليل النفسي مدرسة سيكولوجية صريحة. وطبقاً لمفاهيم فرويد، أصبح الأدب يحتوي على ثروة كبيرة من عالم اللاشعورية، وتحدّدت نقطة الانطلاق الجديدة بين وجهي الحياة النفسية بين الوعي واللاوعي. وتعامل فرويد مع اللاشعور على أنه حقيقة واقعة، وجزء لا يتجزأ من النشاط البشري، واهتم بالدرجة الأولى بالمضمون الملموس لهذا اللاشعور، وجعل منه حقيقة أدت فيما بعد دوراً كبيراً في نظرته وتفسيره للشخصية المبدعة والمريضة على حد سواء.

وعندما تختفي سلطة الشعور أو الأنا، فإن الشاعر يفرغ من اللاشعور المادة والصور التي تشكل مكبوتات مختزنة يشكل الجنس أكثف طبقاتها، ونجاح الشاعر في التسامي بهذه المادة، والانتقال بها من مجرد الكبت إلى منطقة الفن لتكتسب الطابع الإنساني، دليل على صدقه وأصالته، حيث ترضي لديه دوافع النزوع، وفي الوقت نفسه تشبع إحساساً مماثلاً عند المتلقي، يتمثل في انتظام العمل الفني لمشاعره، وبتحقق المشاركة الوجدانية بين الطرفين، حينئذ يستشعر الفنان الروح والرضا، كما يجد المتلقي فيها المتعة. وكل شاعر أصيل في نظر فرويد ومدرسته يستمد صور خياله من اللاشعور الغريزي والجماعي، ولكنه يتسامى بهذه الصور، فينقلها من أصلها الغريزي المحض إلى صور عامة صبغت بصبغة البيئة، واكتسبت طابعاً إنسانياً، وبإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها اللاشعورية في حياة الشاعر ومجتمعه، نقف على أصالة الشاعر وطريقة تمثيله لتجاربه. ويفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعري وأصالته والأسباب النفسية والاجتماعية لتأثير نجاح الشاعر في جمهوره(٢).

وكمثال على إشارة فرويد للتفسير الرمزي الاستعاري يمكن الإشارة إلى الشخصية وتشبيهها بـ «صورة الجيش المترسبة في الذهن». ويبدو أن إثارة فرويد لصورة الجيش وعمله، مرتبطة بشكل قوي بتجاربه في الحرب العالمية

الأولى، إذ إن هذه الصورة تخدم عملية توضيح قوة الأنا وضعفها. وقد قارن فرويد الاعتراض المؤقت للتطور بالجيش الذي أوقف لمدة أسابيع نتيجة مقاومة الأعداء على امتداد خط المواجهة، غير أنه عبر بسرعة في وقت السلم. أما النكوص فإنه يشبه الجيوش التي أعطيت أرضاً في مواجهة هجوم الأعداء، وقارن فرويد العلاج النفسي بتدخل حليف خارجي في حرب أهلية، ويأتي الأخصائي النفسي لمساعدة «الأنا» التي تكون تحت حصار «الهو» (ذلك الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعدّ مصدر الطاقة الغريزية).

وتلعب استعارات فرويد دوراً كبيراً في إثارة أفكاره وتوجيهها، ويتضح هذا من خلال الاستعارات الفضائية التي شكلت أساساً من أسس طريقته في التفكير حول الشخصية. وتصور فرويد الشخصية وكأنها ممتدة ومنتشرة في الفضاء، وهي تشبه الأداة المركبة من عدد من الأجزاء متخصصة لكل جزء علاقة بالجزء الآخر.

وهناك استعارة أخرى أثارها فرويد في استعارة الحصان والفارس، وجاء بهذه الاستعارة ليصور التقارب الداخلي بين «الأنا» و «الهو»، وقد زودت الطاقات الأساسية بواسطة الحيوان، وليس بواسطة الطبيعة أو الجماد. وبدون ترويض الحصان، فإنه قد يركض سريعاً، ويطرح الفارس أرضاً، ويمكن أن يسلب من روحه إذا روّض بشكل جيد. والعلاقة الانسجامية بين الحصان والفارس تتضمن عملهما معاً باتجاه نهاية مشتركة، وعناية الفارس بالحصان تجعله يتحرك بأقل قدر من إنفاق الطاقة[٣].

إن المصطلح الخام في الرمزية الفرويدية يشير كما هو معروف إلى العضو الجسمي وفي العادة الجنسي أو النشاط... والاستعارة عملية شبيهة بالحلم إذ إنها شكل من الرمز الواضح الغامض؛ لأنها تخفض من التوتر النفسي المرتبط بالدوافع الليبيدية المكبوتة، وهي تجليات لفظية لدوافع رمزية تتعلق بالشخصية،

ومن ثمّ فإن تجارب فرويد اهتمت بفهم حالات مرضاه بالاتكاء على المعاني الرمزية لاستعارات هؤلاء المرضى، كما في تحليله لدورا "Dora"[٤].

وأبرز أبراهام "Abraham" وشاربي "Sharpe" هذا التحليل الجنسي غير المباشر للاستعارات. وبينت شاربي أن الاستعارة تهتم بجزء من الرمزية، إذ إن التحليل الجنسي يمكن ان يوضح بالاستعارات، لأنه يوجد في ثنايا الكلمات والصيغ الاستعارية التي تحمل معاني قد لا تكون مرغوبة من وجهة نظر اجتماعية، فمثلاً قال أحد مرضى شاربي: «عندما ابتعد عن (النقطة) أعدني إليها».

ويبدو أن المعنى الاستعاري المتضمن هو الرغبة في الرجوع إلى النهل من ثدي الأم. إن إشباع الليبيدو يمكن أن تزود بهذا النوع من الاستعارة، وتحدث بسبب إشارة الأداة الاستعارية إلى الشيء أو المعنى الجنسي، وبخاصة التجارب الجسمية والعاطفية للطفل الصغير قبل بنائها بشكل يمكن أن يتحكم فيه، وقبل تأسيسها بشكل قوي. وعندما يمنع الانسان من التنفيس عن توتراته العقلية، بواسطة الشحنة الجسمية كما كان يفعل أيام الطفولة، فإنه يلجأ إلى الشحنة العقلية بواسطة الكلام، ومن ثمّ يجد بديلاً لإشباع رغبته بواسطة الكلام بمصطلحات جسمية، أو مادية تحتوي على إشارات ودلالات ثنائية للعمليات العقلية، والتجارب الشهوانية القديمة في مرحلة الطفولة[٥].

وتجدر الإشارة إلى أن لوجهة النظر السيكوديناميكية وبخاصة وجهة التحليل النفسي أهمية كبرى في تحليل الاستعارة. فقد اهتم المحللون النفسيون بالقواعد التجريبية، أو العمليات الافتراضية للانتقال الاستعاري، فالاستعارات الحية تعكس تجارب ماضية منسية... وهي في الأصل أشياء مادية نفسية. ويفترض الاتجاه السيكوديناميكي أن قاعدة الخبرات بما فيها المشاعر المصاحبة هي واحدة من أشياء كثيرة يخزنها الفرد في اللاشعور. ومن هنا فإن النظام العقلي

اللاشعوري يثير التعبيرات الاستعارية، وفي الوقت نفسه فإن التجارب التي يراها اللاشعور متماثلة مع الخبرات المخزونة التي لا يمكن أن تظهر للشعور من تلك الطريقة تحفز المشاعر الأصلية. ويكافح الشخص من أجل الاحتفاظ بجهله لمصدر بعض الخبرات والمعلومات اللاشعورية؛ لأنها ترتبط في بعض وجوهها بأشياء وحوادث غير سارة. والتعبير الاستعاري هو محاولة لتفريغ مثل هذه التأثيرات بشكل جزئي، بينما يسمح لبعض الخبرات والتجارب القديمة بالبقاء مختفية في اللاشعور(٦).

– ٢ –

وقد ناقش برلاين "Berlyne" وبرونر "Bruner" وأوسجود "Osgood" الاستعارة بشكل أكثر تفصيلاً وتركيزاً، إذ أثاروا عدد من القضايا الهامة تتعلق بالنواحي النفسية لدراسة الاستعارة، التي من أهمها الإثارة والاستجابة.

ويعد برلاين من أبرز المنظرين في مجال النموذج المعرفي لإنتاج الاستعارة؛ إذ بدأ بالافتراض الوظيفي الذي يقول: «إن العمليات العقلية والإدراكية مفيدة من الناحية البيولوجية، لأنها طرق فورية أو مؤجلة لتقليل الصراع والتوتر والإثارة. وبيّن أن بعض العوامل الإثارية المختلفة مثل الجدّة والدهشة والتناقض والغموض وعدم اليقين والتعقيد تنشط منعكس الاحتراس أو التحفز، وتحدث درجة عالية من الاستثارة يجبر الشخص نفسه على تحقيقها إلى مستوى محتمل ومقبول. وهذا التأكيد على مستوى المثير الأفضل أو الحالة الثابتة ينفذ غالباً بواسطة النشاط الخارجي الذي يعد بمثابة تخفيض للدافعية. ويرى برلاين أن كل التعزيز هو من النوع الأولي ويأخذ شكل تخفيض الاستثارة. فالكائن الحي ليس في حاجة إلى الأشياء الجيدة أو إلى التحصيل، لكنه يحتاج إلى تخفيض للاستثارة التي ترتبط بغياب الأشياء الجيدة

والتحصيل، ويبحث الإنسان أحياناً عن حوافز ذات قيمة إثارية بحيث تزوده بمقدار معتدل من النشوة، وتكون متبوعة باحتمال كبير في تخفيض الإثارة(٧).

ويلاحظ ـ وفق هذا الرأي المعتمد على الدافعية ـ أن الحافز المرغوب فيه هو ذلك الحافز الذي يقود إلى النشوة الإثارية، أي الحافز الذي يسهل حدوث الإثارة ويضمن التخفيض الفوري لها في آن واحد. ويمكن تصنيف الاستعارة ضمن هذه الطريقة، وتكون الاستعارة متناقضة شكلياً ومبتدعة، عن طريق ربطها بالحوادث والحالات المتفرقة، ومن ثمّ فإنها تؤدي إلى الإثارة. وعندما تقوم بتزويد الموقف المتناقض بحل إدراكي معقول، واستخدام مناسب لهذا الخليط غير المتناسق، فإنها تؤدي إلى تخفيض الإثارة.

ويتعلق رأي برونر بالنشاط المعرفي الرمزي للاستعارة؛ فقد افترض برونر مثل برلاين أن مهمة الإنسان الأساسية هي تخفيض الإثارة المرتبطة بقيمة الدهشة المتوفرة في المحيط، والمشاكل التي لا يمكن حلها بالعادات أو الترتيبات القديمة. ويبدو أن الطريقة المثالية لمواجهة مثل هذه المواقف هو بناء نموذج عملي من العناصر الأساسية للبيئة بما في ذلك كل الظروف والخصائص الاقتصادية والاجتماعية لذلك النموذج، وخاصة الميزة التي تمكن الشخص من فهم ما وراء المعلومات المعطاة، وذلك ليستنتج الحوادث التي تكون خارج حدود المعلومات التي اشتق منها ذلك النموذج. ويعتقد برونر أن عملية فهم ما وراء المعلومات المعطاة يمكن أن تحتوي على فكرة استعارية أو فكرة تركيبية، تماثل بشكل واضح إدراك البنية العامة التي تجمع مجالات مختلفة في مجال واحد، وقد تكون هذه البنية رياضية أو عملية سيكولوجية كما هو الحال في «فلان أسد في الحرب». وقد رأى برونر أن تدفق الاستعارات مستحث ومثار من دوافع معينة، والشخصية المحفوزة ربما تستقصي الاستعارات لتعبر بها وتشبع حالتها(٨). ويمكن هنا طرح الأسئلة الآتية:

أولاً: كيف تعمل الإثارة على ربط الحالات والحوادث التي لم تكن مرتبطة أصلاً وعادة قبل ذلك؟ كيف تتحول الخبرات الإثارية إلى استعارة؟

ثانياً: هل يمكن أن يعزّز منحى برونر الإدراكي للاستعارة من سلوك متفحص لا يهتم كثيراً بمثل هذه الاعتبارات من النشاط الرمزي؟

وعلى كل حال فإن هذه الأمور والنقاط ليست متضاربة جداً؛ لأن برونر يشير إلى أن الأفكار الاستعارية لها استجابات حركية مصاحبة لها(٩).

ويرى أوسجود أن الاستعارة تظهر عندما يكون هناك تداخل بين الكلمات أو التعبيرات التي تثير المعنى، وذلك لارتباطها بشكل مباشر أو غير مباشر بأشياء مختلفة للمعنى نفسه. ومن الأمثلة التي يضربها برونر على ذلك حلقة الوصل بين كلمتي «كبير» و «عالٍ» التي تفسر في ضوء الخبرة السابقة في الذهن، إذ تشير تلك الخبرة إلى أن الأشياء الكبيرة تكون كذلك عالية. ومن الأمثلة الأخرى على ذلك حلقة الوصل بين «قريب» و «سريع» وبين «مشرق» و «سعيد»(١٠).

وقد لاحظ بيكر "Baker" أنه كلما تكرر استخدام لفظة في الكلام، امتلكت مجموعة أكبر من المعاني؛ لأن الناس يطورون معاني جديدة للنشوة الاستثارية، ليتجنبوا الإثارة المرتبطة بالتكرار الرتيب للكلمة؛ فالنص الشعري قد يحتوي على كلمات ترتبط بمعانٍ ذات دلالات جديدة لكلمات تستشف من خلال ذلك النص(١١).

- ٣ -

وكان لأصحاب الاتجاه التعلمي دور مهم في دراسة الاستعارة من وجهة نظر نفسية. إذ أشار هؤلاء إلى أن ما يحدث في الاستعارة هو ضبط خصائص جديدة من خصائص الطبيعة عن طريق السلوك اللفظي.

وهذه المقولة ربما توضح التركيز الكبير الذي تضعه النظريات التعلمية على الأساس الحسي أو التجريبي للاستعارة. ورأى سكنر "Skinner" أن الاستعارة استجابة لفظية لمجموعة من خصائص المثير لم يسبق تعزيزها في المجتمع اللفظي المحلي. واستعمل مثالاً لتوضيح ذلك من خلال تعليق طفل على أول كأس شربه من الماء المعدني؛ إذ قال الطفل: إن مذاقه «يشبه قدمي نائمة»، واستنتج سكنر أن استجابة الطفل هذه كانت قد عززت في المجتمع المحلي بسبب خاصية الجمود وعدم الحركة. وبالنسبة للطفل فإن الظرف المثير من تلك الإثارة المحددة تماماً كان على نفس القدر من الأهمية، فالذي أدى إلى استثارة الاستعارة عند الطفل هي الإثارة المحددة ذاتها التي نتجت عن هذه الاستجابة، التي ربما لم تنتج فقط بسبب التشابه المادي بين المثيرات، بل بسبب التأثير المشترك بين المثيرات كما في المثال الآتي: «جولييت هي الشمس»، إذ إن جولييت والشمس تشتركان في ميزات مشتركة معينة ومنها على الأقل التأثير في المتكلم(١٢).

وقد رأى براون "Brown" أن التشابه في الاستجابة أو في رد الفعل يكون أساساً للاستعارة. فربما نسمي أصنافاً عديدة من الخبرات بواسطة الكلمة الحسية نفسها؛ لأن هذه الأنواع من الخبرات المختلفة تثير الاستجابة نفسها، ومثال ذلك بعض الاشخاص غير العاطفيين، والوجوه، والأصوات، التي ربما تثير استجابة عاطفية وانفعالية واحدة، ونطلق على هذه الأشياء جميعاً كلمة «بارد»(١٣).

وحلل استش "Asch" الاستعارة ودرسها عبر الثقافات المختلفة، ورأى أن اللغات المستقلة تاريخياً تستخدم الصفات نفسها للتحدث عن الخصائص المادية والنفسية. فالمورفيم لكلمة «مستقيم» مثلاً يعني «أميناً» و «صحيحاً» والفهم الصحيح في كل من اللغة الصينية، والعبرية القديمة، والإغريقية

الهومرية. وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات ذات الدلالة الثنائية ليست متشابهة في كل اللغات، إلا أنها تشير إلى قرابة متصلة في المعنى أحياناً. فمثلاً كلمة «حار» تشير في الغالب إلى النشاط العالي، أو الاستثارة العاطفية، وهي متنوعة في دلالتها النفسية. ففي العبرية تعني «غاضباً جداً»، وفي الصينية تعني «متحمساً»، وفي التايلاندية تعني «قلقاً» أو مثاراً جنسياً. وقد وضع استش تفسيرين للتشابه في المعنى عبر اللغات لمصطلح الثنائية الدلالية قبل أن يرفضهما لصالح النموذج التوسطي المعقد. والتفسير الأول مفاده أن إدراك بعض الخصائص في الأشياء والأشخاص على أنها متشابهة تؤدي إلى إطلاق اسم واحد على هذه الأشياء والأشخاص. وهذا التفسير ربما يشبه حديث سكنر، ولكن استش افترض «أثر الذاكرة» للتجارب السابقة أو لتأثيراتها البعدية التي تستحضر المصطلح ثنائي الدلالة عندما تظهر الصفات المتشابهة في خبرات لاحقة.

أما التفسير الثاني فقد افترض أن الترابط الداخلي بين المثيرات لم يحدث بسبب قاعدة التشابه المدرك، ولكن على أساس حادثة مادية معينة وقعت في موقف نفسي معين، كما هو الحال في الشخص الذي يحمر وجهه عندما يحرج، أو يصفر عندما يخاف.

وقد رُفض هذان التفسيران لأنهما يتضمنان ارتباطات من نوع مثير لايسهل حضورها دائماً، مثلاً ماالعنصر المادي الخاص للتعبير النفسي «ملون»؟

واستنتج استش أن المصطلحات ثنائية الوظيفة تشير في كثير من الأحيان إلى العمليات المعرفية المحسوسة التي نفهم بها الحوادث والتشابهات بينها، فمثلاً عندما نصف شيئاً بأنه صلب، فإن ذلك يعني أن هذا الشيء يقاوم التغير عندما ندفعه أو نضغطه، كما أنه يدعم الأشياء الأخرى دون أن يتغير شكله وهكذا... وعندما نصف شخصاً بأنه «صلب» فهذا يعني أنه يرفض دعوة

الآخرين الذين يهدفون إلى تغييره. إن القاسم المشترك بين الطاولة الصلبة والشخص الصلب أنهما يشتركان في النظام نفسه من التداخل، الذي يشير إلى فرض القوة وإنتاج الفعل المعاكس لها[١٤].

وقد وافق براون استش على أن بعض الاستعارات تظهر من التوسطية نتيجة للارتباطات بين العلاقة المتبادلة للتجارب والخبرات. ويتضمن الافتراض التوسطي أن الناس من ثقافات مختلفة يكتشفون بشكل مستقل وطبيعي العلاقات الحادثة، كتلك التي بين نوع من الشخصيات ونوع من المواد نحو: «الشخص الصلب، والطاولة الصلبة»[١٥].

ومن البديهي أن بعض الصيغ الاستعارية ربما لا تبنى أو تعتمد على العلاقات الطبيعية بين المثيرات، وإنما على العلاقات الثقافية القائمة بين الكلمات. وقد رأى كون "Koen" أن استخدام الاستعارة في كلام البالغين يمكن تفسيره لغوياً ـ ولو بشكل جزئي ـ بمجموعة الارتباطات القياسية المشتركة في الثقافة بين الكلمات الحرفية والمجازية. وقدم كون لعينة من الأشخاص البالغين مجموعة من الجمل وطلب منهم أن يكملوها بكلمة حرفية أو مجازية. وقد سبقت الجملة بكلمات معروفة لديهم، ومرتبطة إما بالكلمة الحرفية أو بالكلمة المجازية، فإذا كانت هذه الكلمات تمثل ارتباطاً واضحاً بالكلمة المجازية، فإن احتمال اختيار الاستعارة لإكمال الجملة يزداد، وإذا كانت الارتباطات متعلقة بالكلمة الحرفية، فإن اختيار كلمة حرفية لإكمال الجملة يزداد أيضاً[١٦].

ـ ٤ ـ

وبيّن أصحاب الاتجاه الانفعالي أهمية الاستعارة وقدرتها على إثارة المشاعر، ويلاحظ أن للاتجاه الانفعالي ثلاثة مستويات مميزة هي:

١ ـ المستوى المتطرف.

٢ ـ المستوى المعتدل.

٣ ـ المستوى الأكثر اعتدالاً.

والرأي الذي يتبناه أصحاب المستوى المتطرف للنظرية الانفعالية يرى أن التعبيرات الاستعارية لا يوجد لها أي مضمون إدراكي على الإطلاق، وهي تخدم وظيفتها وتؤديها بوصفها أدوات مؤثرة.

أما الرأي المعتدل، فيرى أن الاستعارات تحتوي على مضمون إدراكي، ومعنى انفعالي مميز، والالتفات إلى المضمون الإدراكي يعني أنه يمكن استبدال الاستعارة بمرادفات حرفية، ولكن لا يمكن أن يتم هذا الاستبدال بالاتكاء على الوجوه المؤثرة.

ويرى أصحاب الرأي الأكثر اعتدالاً أن الدور الانفعالي للاستعارة يأخذ أهمية كبرى، ويؤكدون أن الاستعارة ربما تضيف شيئاً إلى المصادر المعرفية والإدراكية في بعض اللغات.

إن أصحاب الرأي المتطرف والمعتدل يؤكدون أن الاستعارات يمكن أن يتم تجاهلها دون فقد المضمون المعرفي، لما تهدف إليه تلك الاستعارات، فالرأي الأول يفترض ببساطة إهمالها، والثاني يقول بإهمالها بفضل النظائر الحرفية.

أمّا الرأيان المعتدل والأكثر اعتدالاً فيلتقيان عندما يؤكدان أن للاستعارات مضموناً إدراكياً، مع أن مثل هذا المضمون لا يشكل الوظيفة الأساسية لهذه الاستعارات.

ويلاحظ أن الآراء الثلاثة تتفق بتأييدها لفرضية الاستبدالية في الجانب المعرفي لاستعارة، وأن الاستعارة لا يمكن استبدالها بالنظر إلى محتواها

الانفعالي الـذي لا يعتمد على الصيـغة، وهي بذلك تختلف عن الحـدسية التي تأخذ المعنى على أنه إدراك انتظامي، ومـؤكدة اللااستبدالية الإدراكـية، ورافضه معناه الدلالي بالاستناد إلى الصيغة.

وعند المقارنة بين هذه النظريـة وفرضية الشكليـة الدلالية، فإن الانفعـالية ليست ذات معنى، بالنسبة للنظرية الشكلية، إذ إنها تعـتمد في تفسير الاستعارة على العناصر المكونة للجملة الاستعارية بغض النظر عن فحواها الانفعالي.

إن الرأي المتطرف في الانفـعاليـة يرى أن الاستـعارات يعـوزها المحتـوى الدلالي وتعمل بوصفهـا أدوات انفعالية فحسب. إذ يفترض أن التـركيبات التي تدخل في الصفة الاستعارية تنتهك الافتـراضات اللغوية القائمة، كما هو الحال في العلاقـات الخاصة المناسبة بين التعـبيرات العاديـة. وهكذا يلاحظ أن القيم الدلاليـة العـادية تصـبح غـير فـاعلة، وغـيـر عـاملة، ومع التـعطيل المؤقت أو اللافاعلية المؤقتة لهذه القيم، فإن المعـاني الانفعالية تأتي إلى المقدمة، ليكون لها الصدارة في أية استعارة.

وتحدث بيردسلي عن هذه القضية ولاحظ أن معنى كلمة "Meaningful" مقصور على المفهوم الدلالي، وليس له أية علاقة بالمفهوم الانفعالي، مثال ذلك عندما نقول: «حدة السكين» يمكن أن تتبادر إلى الذهن معانٍ متعددة، فالسكين الحادة ذات مـعنى، وربما نفترض أن كلمة «حـاد» لها معنى انفـعالي سلبي، إذ يتبـادر هذا المعنى إلى أذهاننا نتيـجة تجاربنا وتعـاملنا مع الأشياء الحـادة. أما إذا تكلمنـا عن المغص الحـاد، فـإن المعنـى الانفـعـالي لا يكون نشـيطاً؛ لأن هذه التعـبيرات ذات معـان دلالية محددة في مـعظم الأحيان، ولكن عندما نتـحدث عن الريح الحادة، أو العميل الحاد، أو اللسان الحاد، فـإن معاني انفعالية تتبادر إلى الذهن؛ لأن كلمة «حاد» ذات معنى دلالـي معين إذا أخذت بشكل منفرد،

أما إذا تمّ ضمها إلى كلمات أخرى كما هو الحال في الأمثلة الثلاثة السابقة، فإن المعنى الانفعالي للصفات يتبادر إلى الأذهان، إذ إن هذا المعنى يقوى ويميز بفضل الكلمات الأخرى المجاورة لكلمة «حاد» في التركيب الاستعاري.

ويرى بيردسلي أن التعبيرات ذات المعاني الدلالية لا بدّ من فحصها، وذلك بالنظر إلى تطبيقاتها المختلفة، فمثلاً كلمة حاد ذات معنى دلالي في نصّ ما عندما يكون هذا النص متساوقاً ومتناغماً مع افتراضاتنا العادية، نحو السكين الحادّ. وعلى أية حال فإن الكلمة تفقد معناها الدلالي عندما تنتهك الافتراضات الماضية معنى الكلمة وتركيبها، نحو: ريح حادة، فكلمة حادّ تطبق هنا على أشياء لا يوجد لها حدّ رفيع قاطع، ومن هنا يكون لمعنى «حادّ» في الجملة السابقة دلالة انفعالية واضحة، ووظيفتها إثارة المشاعر السلبية، وتوجيهها إلى الشيء المقصود.

ومن الجدير بالملاحظة أننا نتعامل مع مستويين امتداديين لكلمة «حاد»؛ ففي جملة «سكين حاد» يوجد مستويان: مستوى دلالي، ومستوى انفعالي، ومن هنا يتعذر الدفاع عن الرأي المتطرف في الانفعالية؛ لأنه يفترض عدم وجود المعنى الدلالي تحت أي ظرف من الظروف.

ونعود مرة أخرى لأولئك الذين يقولون بأن الاستعارة لها محتوى دلالي، ويمكن أن تحل محلها بدائل حرفية، وهم أصحاب الرأي المعتدل، والشيء المهم عند أصحاب هذا الرأي هو الجانب الانفعالي، وليس الجانب الدلالي. ويعولون أهمية كبرى على المعنى الانفعالي الذي لا يستبدل بنظائر حرفية ملائمة، فمثلاً المحتوى الدلالي للجملة: « الريح الحادة تسبق العاصفة»، يمكن أن يبقى بعد استبدال كلمة «حادة» ببديل حرفي، نحو: «الريح الباردة جداً تسبق العاصفة». وهكذا يحفظ المعنى الدلالي، ويفقد المعنى الانفعالي

الذي احتوت عليه الجملة الأولى بفضل كلمة حادة، إذ عندما توضع كلمة حادة بعد كلمة الريح فإنها تثير شعوراً سلبياً بالدهشة، والحذر الذي يرتبط بالأشياء الحادة. فكلمة حادة إذن لا يوجد لها معنى دلالي زائد إذا قرنت بنظائرها الحرفية، بل لها ذلك المعنى الانفعالي الإضافي الذي لا تستطيع النظائر الحرفية إبرازه في أية جملة.

ويلاحظ أن الذي يميز الرأي المتوسط عن الرأي الأكثر اعتدالاً هو الادّعاء بأن التعبيرات الاستعارية لها بدائل حرفية ضمن لغاتها الخاصة، ودون هذا الادعاء فإن الرأي الأكثر اعتدالاً لا يكون متناغماً مع الرأي الثاني، ولكن الرأي الأكثر اعتدالاً يسلّم بأن الاستعارات ربما تضيف إلى الدلالة قوى في اللغة، إلا أن المعنى المهم هو الوظيفة الانفعالية التي تؤديها الاستعارات من خلال وجودها في النصوص المختلفة(١٧).

- ٥ -

وبعد هذه المقدمات عن سيكولوجية الاستعارة، لا بدّ من الوقوف عند سؤال مهم تابع لهذه المقدمات ونابع منها، وهو: كيف تعمل الاستعارة، وتؤثر في المستمع؟

تعدّ الاستعارة مثالاً واضحاً لتعدد المعاني، إذ إن كلمة تعطى لاستخدامها لمعنيين أو أكثر. ويبدو أن الاستخدام الاستعاري موجود في كل اللغات، وفي كل الأوقات. وإذا خلت اللغة بشكل عام من تعدد المعاني للألفاظ، فإنها تتطلب خزاناً عقلياً للألفاظ المشكلة لها،لتدل كل كلمة على أي موضوع منفصل موجود أو محتمل. ومن وجهة نظر لغوية فإن الأداة اللفظية تزود اللغة بالطواعية والقوة التعبيرية، يضاف إلى ذلك أن ألفاظ عديدة في اللغة تشتق من الاستعارات الواضحة، كما هو الحال في عين الإبرة، وبطن الوادي، ورأس

الجبل، ورجل الطاولة، تلك التي توضح كيف أن الاستعارات تساعد في انتشار اللغة عالمياً.

تحتوي الاستعارات على صور متنوعة، وهذه الصور تختلط بتجارب سيكولوجية متكئة على تصورات داخلية مفترضة، إذ إنها ربما تعمل دون نقل صورة محددة للموضوع المطروق. وعلى أيّ حال فإن الأفكار لا تضاف إلى بعضها بسهولة، ولكنها تتفاعل، أو تتداخل مع بعضها مكوّنة المعنى، بينما الوجوه أو الصفات العابرة التي ليس لها علاقة بالفكرة المطروحة تحذف الواحدة منها الأخرى. فمثلاً عند الحديث عن البحر والاستعارات والتشبيهات المتعلقة به، فإن صورة القمر الجميل وانعكاسه على سطح البحر، أو صورة الأسماك زاهية الألوان تقفز إلى الذهن في تلك اللحظة، ولكن هذه الصور والتخيلات تتلاشى إذا ما كان الحديث عن السلاح، أو الأسطول الحربي الخ[١٨].

وبيّن سكنر أن الاستخدام الاستعاري للغة هو الأكثر أهمية وانتشاراً عندما لا تكون هناك استجابة متوافرة أو متوخاة من الاستخدام الحقيقي للألفاظ، ومن هنا فإن إنتاج الاستعارات قد استخدم لتحديد هوية الأشخاص المبدعين، ودراسة أعمالهم الفنية[١٩].

وتؤثر الاستعارة في مفهوم الثقافة اللغوية ودلالتها، إذ إن اللغات المختلفة تعبر عن أشياء، وعواطف، وأفكار معينة بواسطة استعارات متعددة الأشكال، ومتنوعة المصادر، ومن هنا فإن الصورة الاستعارية ربما تساعد الذاكرة على التوسط في شكل العلاقة الترابطية بين الأفكار المتنوعة، وتساعد على خلق استجابات خلاقة نتيجة لخصائص تتميز بها الاستعارات، ومن هذه الخصائص: الإيحاء، والملاءمة، والابتكار والجدة، والتشخيص، ثم علاقة الصور الاستعارية بالخيال. ولا بد من وقفة عند كل مفهوم من هذه المفاهيم لإبراز دوره في عملية التأثير الاستعاري.

- ٦ -

يرى رودلف كارناب "Rudolf Carnap" أن هناك نوعين من المعنى هما:

١ - المعنى الدلالي.

٢ - المعنى الانفعالي.

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء يستخدمون الألفاظ استخداماً خاصاً، لأنهم يريدون منها أن تؤدي وظيفة خاصة غير عادية، وتبعاً لهذا دأب النقاد على التفريق بين وظيفتين للألفاظ:

١ - وظيفة إشارية دلالية.

٢ - ووظيفة تعبيرية جمالية.

واللغة الإشارية ذات الوظيفة الدلالية هي كل لغة تحدّد الأشياء التي تقصدها تحديداً مباشراً. إنها لغة العلم، وكل لغة تقريرية مهمتها توصيل الحقائق الصادقة الانطباق على الواقع مباشرة. أما اللغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية فمهمتها التعبير عن المواقف العاطفية عن طريق الإيحاء فحسب، وهي لذلك لا تهتم بانطباق الحقائق على الواقع، بل قد تهتم بما يخالف ذلك. لقد جعل ريتشاردز وظيفتها تقرير القضايا الزائفة، والقضية الزائفة في رأيه صيغة من الألفاظ لا يبررها إلا التأثير الذي تولده فينا، وذلك بتحرير دوافعنا ومواقفنا أو أوضاعنا النفسية، وتنظيم هذه الدوافع والمواقف، إنها بذلك تختلف اختلافاً كلياً عن القضية الحقيقية، فالقضية الحقيقية يبررها صدقها، أي مطابقتها للواقع. وهذه عملية شاقة تتطلب من الشاعر إلى جانب تجربته العميقة، قدرة فنية فائقة؛ لأن إمكانية الوصول إلى تقرير قضية حقيقية مسألة سهلة، أما إمكانية الوصول إلى تقرير قضية زائفة فغاية في الصعوبة. ومن هنا تحتاج الوسائل التي يستعملها الشاعر لهذه الغاية إلى نوع من التعقيد

والغرابة[٢٠].

وتؤكد النظرية الانفعالية للاستعارة قدرة الاستعارات على إثارة المشاعر، والتأثير على العواطف بشكل واضح، ومن ثمّ فإن وظيفة الاستعارة ليست نقل معلومات إلى المستمع كما يحدث في بقية الجمل غير الاستعارية، إنما تذهب إلى ما وراء اللغة الحرفية في قوتها وفاعليتها، لتؤثر على المشاعر والعواطف.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن علماء النفس قد رأوا أن حدوث التأثير للاستعارة التي تحركنا وتؤججنا بالمشاعر يكمن في تلك الأفكار المضغوطة، والعواطف الكامنة خلف الاستعارة. فهناك جزء من الشعور ينتج عن البهجة والدهشة في حلّ بعض الخيوط المتشابكة. ومن الواضح أن لمحتوى الاستعارة، والأفكار المثارة، والصور والكلمات الشعورية التي يمكن أن تشرح جزئياً الاستجابة الفعّالة في المستقبل دوراً في عملية التأثير الاستعاري.

وترجع أهمية الصورة الاستعارية إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء، واعتمادها على التلميح بدل التصريح، ويعني الإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها أو بثها، وقد تتعدد بها مستويات الفهم والتفسير، ويستطيع التصوير الاستعاري، بما فيه من عناصر إيحائية، أن «يعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد، أنواعاً من الثمر»[٢١].

وتنطوي الصورة الاستعارية الجيدة على إشارات تخلق عالماً مجازياً خيالياً إيحائياً. ومن هنا تنبع قيمة كل قصيدة من طاقتها على الإيحاء، فالصورة الشعرية تخدم مسافة بين الكلمة ومدلولها، تاركة إيحاءات ولحظات مضيئة عديدة، لأن خيطاً من هذه اللحظات كفيل بأن يخلق المشاركة ويثير لدى

القارىء استعداداً لتبني رؤية الشاعر وموقفه، وبدون هذا الإيحاء تظل الصورة الاستعارية معتمة، وغائمة مغلقة، لا يعرف القارىء ما الذي تريد أن تقوله، أو تهدف إليه. فالإيحاء قادر على استنفار كوامن النفس، وإحداث التوتر الإنساني والقلق الروحي، القادرين على حفز الخيال. فالكلمة في نطاق المفاهيم عموماً أشبه شيء بالإشارة الحرفية التي ترمز إلى الثروة الفكرية، كما ترمز الأرقام الدارجة إلى الثراء، لكن الكلمة في الشعر تسعى إلى إثارة صورة مجسمة تشبه ضوءاً صغيراً يثير أحياناً جوانب في ظلام اللاشعور، فيمهد لنا السبيل إلى الأحلام، إن لم يكشف لنا عن حقائق راهنة[٢٢].

إن الإيحاء وثيق الصلة بالصورة الاستعارية الجيدة، وهو عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة هادفة، ومن هنا ألح آبر كرومبي "Abercrombie" على أنه لا بد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء، وأن أسمى ما يصل إليه فن الأدب، هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والرقة بمكان عظيم[٢٣].

وتنبع الصورة الاستعارية الإيحائية من طبيعة الأديب، وتصدر من صميم التجربة التي يكون واقعاً تحت تأثيرها، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية. فالاستعارة الإيحائية هي الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية، وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، ومن هنا يمكن القول: «إن الاستعارة هي المحل الأساسي لعملية الصلة التي ينشئها الفن، وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة هي العبارة التي يمكن إيصالها بالفعل. وهكذا يلاحظ أن الاستعارة الجيدة توهج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية[٢٤].

وقد أشار النقاد العرب القدماء، وبخاصة عبدالقاهر الجرجاني إلى تأثير

الصورة في نفس متذوقها، فقد عرض هذه الفكرة أولاً جرياً على نهج العلماء في عرض نظرياتهم، ثم رسم الخطة لتحقيقها، فناقشها في الجناس والحشو والطباق وما إليها، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة، وهذه النظرية التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفسير نفسي أعم يطبع كتاب «أسرار البلاغة» كله بطابعه، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون «الفحص الباطني» أو «التناقل الباطني»، وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند القراءة وبعدها، وأن تسجل ما بداخلك من ضروب الهزة والارتياح والطرب والاستحسان، وتحاول أن تفكر في مصادر الإحساس[٢٥].

ويلتقي ريتشاردز مع الجرجاني في الحديث عن الاستعارة وتأثيرها، ويبين أنه من الحماقة أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء حسي نراه. فالذي يبحث عنه المصورون في الشعر ليس هو الصور الحسية المرئية، ولكن سجلات للمنبهات، أو منبهات للانفعال، ولا يعيب الصور أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية طالما كانت هي، أو ما يحل محلها عند من لا تتولد لديهم صور تحدث الأثر المطلوب، ولكن لا بد من التأكيد أن إحداث مثل هذا الأثر لا بدّ منه[٢٦].

وتتمكن الاستعارة من امتلاك الطاقات الإيحائية إذا ارتقت إلى مشارف الرمز أو امتزجت به، وتعاضدت معه لصنع تأثيرها الفني والنفسي، كما تلعب الوحدات الصوتية، والإيقاعات الموسيقية، والحيل النغمية الأخرى دورها في تهيئة أذهان المتلقين ونفوسهم، وتوسيع مداركهم لتكون قادرة على مواكبة تلك المعاني غير المحددة، أو المعلومة الحجم، ومن ذلك الاستعارة التي وردت في قصيدة الحطيئة التي يستعطف فيها عمر بن الخطاب رضي الله عنه ليطلق سراحه، والتي يقول فيها[٢٧]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ | زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة | فاغفر عليك سلام يا عمر
أنت الإمام الذي من بعد صاحبه | ألقى إليك مقاليد النهى البشر

وهنا نجد أن الحطيئة قد استعار لضعف أولاده لفظ الأفراخ، حتى إن عمر بن الخطاب رضي الله عنه لم يلتفت إليه إلا عندما وصل إلى قوله: «ماذا تقول لأفراخ»، وبعدها خلى سبيله.

وهكذا نجح الحطيئة في إحداث أقوى التأثير باستعارته بحيث جعلها مفتاح شعره ونفسه، لتطل منها المعاني والإيحاءات مما يثير في النفس الرأفة والحنان، وهي استعارة صادرة من أعماق مشاعره[٢٨].

وتبدو الصورة الاستعارية الانفعالية واضحة كذلك في مقطوعة السياب الآتية[٢٩]:

عيناي تحرقان غابة الظلام
بجمرتيها اللتين من سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لي... فلا أنام
وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق
ألم في قبورها العظام
فطالعتني - كالسراج في لظى الحريق -
تكشيرة رهيبة رهيبة

فهذه الصورة تحتوي على عدد من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات

النفسية ذات الإحساس الكابوسي. فالعينان تحرقان غابة الظلام، وقد اكتسبتا الحمرة من سقر، والتكشيرة رهيبة... وكل لفظة من هذا الحشد لديها مختزن هائل من الدلالات الانفعالية، وهي مجموعة التداعيات والإيحاءات التي تربط باللفظة، وتؤدي في كل وجه من وجوهها إلى إثارة داخلية عاطفية[٣٠].

- ٧ -

وتكون الاستعارة جميلة ومؤثرة عندما تكون الصلة وثيقة بين المستعار والمستعار له، وكل استعارة لا مناسبة فيها بين الطرفين رديئة غير مقبولة، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من الوجوه المناسبة وطرق من الشبه والمقاربة، وهذه الملاءمة تكون من حيث الجو النفسي العام، والدلالة الإيحائية، وحركة النفس الوجدانية، ورصيدها من الخبرات، حتى يتمكن المعنى المراد نقله في نفس المتلقي، ولا يكون ذلك إلا إذا تمّ التفاعل التام بين اللفظ والمعنى من جهة، وبينهما وبين الجو النفسي العام وحركة النفس الوجدانية، ورصيدها من الخبرات، من جهة أخرى، فالنفس تتفاعل وتنسجم مع ما يتشمى وحركتها الشعورية، وما تجده معبراً بصدق وعمق عما يجيش فيها، وملائماً للجو النفسي العام الذي صيغت الصورة الاستعارية للتعبير عنه، كما أنها تنفر من الكلام الذي لا يكون كذلك، والذي يكون الامتزاج بين لفظة ومعناها قلقاً ومعدوماً[٣١].

إن حركة النفس قد تتطابق مع ما لعناصر الصورة من أبعاد في الواقع العياني المرصود، وقد لا تتطابق. وحينئذ لا بدّ للشاعر من أن يعيد تنسيقها بحيث ينسجم وحركة النفس وذبذبتها الشعورية، وإعادة التنسيق هذه، إنما يصار إليها حتى تتلاءم الصورة الاستعارية مع الجو النفسي العام، وتنساب حركة النفس الشعورية، لتكون أصدق تعبيراً، وأكثر تأثيراً[٣٢].

إن المقصود بالمناسبة والملاءمة هو تشابه المجال النفسي بين طرفي الاستعارة وقربهما، ومن هنا رأى بعض الفلاسفة المسلمين القدماء أن ذلك النوع من الاستعارات التي تكون في الأفعال، حيث تنسب فيه أفعال إنسانية لأشياء جامدة من الاستعارات الجيدة، رغم ما تتصف به العلاقة بين طرفي الاستعارة في هذه الحال من بعد وإغراب، يقول ابن سينا: «ومن أنواع الاستعارة اللفظية: أن تجعل الأشياء الغير المتنفسه كأفعال ذوات الأنفس، كمن يقول: إن الغضب لجوج، وإن الشهوة ملحفة، والغم غريم سوء، وأحسنه ما لا يبعد، ويكون قريباً مشاكلاً، ولا يكون أيضاً شديد الظهور»[٣٣].

وينظر ابن رشد إلى هذا النوع من الاستعارات نظرة استحسان، وذلك حين يقول: «ومن الجيد في التغيير الذي يكون في الأفعال أعني إذا وصفت بغيره، أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها، إذا كانت أفعالها غير متنفسة، متنفسة حتى يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة...»[٣٤].

وها لا بدّ من التطرق إلى ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة الاستعارية وتشكيلها؛ ففي الصورة الاستعارية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الاشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة. إن الصورة الشعورية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً، فإن هذا الارتباط ما يزال ولا بدّ أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور[٣٥].

- ٨ -

ويعدّ عنصر الجدّة من العناصر المهمّة التي تساعد في تشكيل الصورة الاستعارية وتأثيرها، وتعني الجدّة قدرة الصورة - عبر حداثة كلماتها ومادتها - على الكشف عن أشياء لم ندركها من قبل، إذ إن الصورة الاستعارية المبدعة تخلق أبعاداً إنسانية وفنية جديدة تغاير الواقع. وجدّة الصورة الاستعارية لا تعني انتقاء الشاعر موضوعاته من مظاهر الحياة الجديدة وحسب، فقد يتناول الشاعر موضوعاً بلي بين أيدي الأدباء... ولكن الصورة الاستعارية هي التي تكسب هذا الموضوع حيوية وخصوبة. ويشير شلوفسكي إلى أن الناس الذين يعيشون على الشواطىء سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج حتى إنهم لا يحسون ولا يسمعونها عادة، وللسبب نفسه فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها وننظر إلى ما نألفه فلا نراه، ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم إذ يكفينا أن نتعرف عليه(٣٦).

ويقول جان كوكتو: «فجأة، مثل وميض البرق، نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل، ولكن بعد أن أصبحنا لا نراها»(٣٧).

إن الاستعارة الجيدة تزيل الرتابة عن الأشياء، وتكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، تقدم عالمنا القديم بشكل جديد مدهش، يحرك الفكر، ويثير التأمل، وينشط الشعور بالغضارة، ويعيد الكائن البشري إلى مكانه من العالم، وصلته العميقة بكل مظاهره وظواهره. ولننظر مثلاً إلى الأمثلة الآتية: «أسنان المشط، عين الإبرة، أذن الإبريق، ذيل الفستان، نار القلب، رأسي يتفجر، مفتاح السّر....».

إن بعض هذه التعبيرات يجري على لسان المتحدث العادي دون أن يثير

فيه أي شعور بسوى الأداة المادية، والمعنى الحقيقي لها، فهي تعبيرات فقدت مجازيتها، وهي ليست المستوى الأدائي الفني، لقد كانت كذلك حين أبدعت هذه التراكيب الغريبة لأول مرة، ولكنها الآن مبتذلة تماماً، وهي مفهومة دون بداهة أو رويّة، فالاستعارة تولد وتموت، ويتم تمثلها في اللغة، وتفقد قدرتها على الاستثارة، وهو ما يمكن تسميته بالاستعارات الميتة أو الذابلة(٣٨).

وقد بيّن هـ. سبيربار "H. Sperber" في حديثه عن الاستعارات ذات التأثير النفسي، أن استعمال الكلمات في معان جديدة يرجع إلى قوة التأثير النفسي والعاطفي للمجال الفكري، الذي تنتمي إليه هذه الكلمات، فإذا كان هناك موضوع من الموضوعات يسيطر على عقولنا، ويستحوذ على أفكارنا، فلا مناص من أن يوجد لدينا ميل طبيعي إلى الإفصاح عنه، وذلك بتناوله بالحديث، فإذا لم نتمكن من ذلك، كما هو الشأن أحياناً فلا أقل من أن نشير إليه بالاقتباس من مصطلحاته، ولو كان الحديث في ذاته يتعلق بأشياء أخرى(٣٩).

وتبدو هذه النظرية صحيحة بشكل كبير؛ ففي الأيام التي تمر بها البلاد بأزمة اقتصادية مثلاً، تطغى هذه الأزمة على اهتمام الناس، ويصبح شغلهم الشاغل، وحينئذ تتسرب التعبيرات الخاصة بها، وبمجال الاقتصاد عامة إلى ألسنتهم، فيكثر استعمال كلمات مثل «التضخم»، و «الاحتكار»، و «تسوية الحساب»، و «الاستثمار»، في مجالات أخرى غير المجال الاقتصادي الذي تنتمي إليه هذه الكلمات(٤٠).

وقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني دور الاستعارة في التفرد والخصوصية، وذهب إلى أنه من الفضيلة الجامعة فيها، أنها تبرز البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً(٤١). وبيّن أن بلاغة الاستعارة تتفاوت تبعاً للتعبير الفني الذي يرتكز على عنصر الجدة، فقال: «أفلا

نرى في الاستعارة العامي المبتذل، كقولنا رأيت أسداً، ووردت بحراً، ولقيت بدراً، والخاصيّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله: وسالت بأعناق المطي الأباطح، ورأى أن الصورة الاستعارية السابقة لم تضرب؛ لأن الشاعر جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل «سال» فعلاً للأباطح، ثم عدّاه بالباء، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت، فقال «بأعناق المطي»، ولم يقل بالمطي، ولو قال: سالت المطي في الأباطح، لم يكن شيئاً(٤٢).

تأتي جدّة الاستعارة وحيويتها كذلك من خلال «الملاء الحركي»، وهذا البعد هو جوهر الاستعارة وخميرة الصورة كما يقول عاطف جودة: «فهذا الملاء الذي مزج حركة الحيوان بحركة الإنسان هو جوهر التخيل، والصورة التي مهدت للاستعارة ضرباً من التضايف المستند إلى ما كان العرب يتعاطون من واقع لغوي في التعبير عن الإبل بأنها سفن الفلوات، ولا مؤاخذة على الشاعر إن ألم بطرائق التعبير المتداول متى أخرجه في مستوى يفتح لتخيل المتلقي آفاقاً مائلة عن الواقع المعطى. وهذا ما تظفر به في الإيحاء بصورة مائية لها تركيبها المادي وبنيانها السيكولوجي والرمزي، متمثلاً في حركة الموج ينساب بعضه في بعض، بحيث تتولد الموجة من الموجة في رشاقة حرة وسيولة مرنة، لا توحي إلا بالصيرورة والحركة المتصلة، التي يستحيل معها ما نجري من فصل تعسفي»(٤٣).

ولا بد من الإشارة إلى أن ابن سينا وابن رشد قد وقفا عند تأثير الاستعارة، وتفاوت هذا التأثير وفقاً للمستويات الدلالية المختلفة للأسماء المستعارة للشيء الواحد، التي قد تبدو متشابهة أو مترادفة. وقيمة الاستعارة عند ابن سينا هي أن تكون غريبة وغير مألوفة حتى يستقبلها المتلقي على نحو

ما يستقبل الناس الغرباء، فيتلقونها بعجب ودهشة واستعظام، لن يحدث في حالة تلقي الكلام المألوف، أو استقبال الناس العاديين، وقد يعني هذا أن الجدّة أو الغرابة في الاستعارة، وهي مصدر الروعة والتقدير، تتجلى فيما تكشف عنه الاستعارة من علامات جديدة بين الأشياء، قد لا يدركها الإنسان العادي. يقول ابن سينا: «وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب، فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصاً أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر (وردية)، قد يخيل معها لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله (حمر) مطلقاً. فإن قوله «حمر» مطلقاً لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقذرة»[٤٤].

ويقول: «واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف»[٤٥].

ويعالج ابن رشد المسألة ذاتها ولكن بشيء من التفصيل والاختلاف أيضاً عن ابن سينا، فيقول: «فإن الشيء الواحد بعينه قد يغيّر تغييرات مختلفة، فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح، بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها، أعني الأشباه. مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء، فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال:

من كفّ جارية كأن بنانها   من فضة قد طوقت عنّابا

فإن قولنا: وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قولنا: عنابية الأطراف، وقولنا: حمراء الأطراف أخس منه، وأقبح من هذا قولنا: قرمزية

الأصابع، ولو قال فيها: (دمية الأصابع) لكان أن يكون هجواً أقرب منه إلى أن يكون مدحاً. ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف»[٤٦].

وهنا يمكن التنبيه إلى النقطتين الآتيتين:

١ ـ إن الأصل في الصورة الاستعارية أن تكون قائمة على الابتكار، حتى تستطيع أن تمثل إعجاب النفس، وتفاجئها بالمعاني والدلالات الإيحائية التخييلية التي لا عهد لها بها، فتثير دهشتها واستغرابها، لأن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثرها. ومهمة الصورة هي استكشاف شيء بمساعدة شيء آخر، والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف، فالمبدع حينما يستطيع أن يعثر على وجه مشترك بين المعنى المجرد والواقع العياني المرصود، ومن جهة لا يتصور الإنسان العادي أن يتوافر فيها مثل هذا الوجه المشترك، أو يأتي عن طريقها، ويستطيع عندئذ أن يعيد تنسيق عناصر الصورة وفق مشاعره وأفكاره، لا وفق الواقع العياني المرصود، ويخرج بها من بعدها المكاني المقيس إلى بعدها النفسي، ويربط بين عناصرها ومشاعره وأفكاره ربطاً غير متوقع، يصنع لها به نسقاً مكانياً لم يكن لها من قبل، بحيث تصبح الصورة تعبيراً صادقاً عن الشعور أو الفكرة... والتصوير غير المباشر الذي يحدث فينا الاستجابة المطلوبة ويثير الدهشة، ويمنحنا معرفة جديدة إنما هو الذي يقوم ـ كما يقول أدمان ـ على الربط غير المتوقع، الذي يملك أفئدتنا، ويسحر أبصارنا[٤٧].

٢ ـ إن الاستعارة القائمة على الابتكار والجدّة في التصوير أكثر تأثيراً في نفس المتلقي من الاستعارة الذابلة أو المبتذلة؛ لأن مثل هذه الاستعارة تفيد النفس زيادة معرفة لم تكن معروفة لها من قبل، ولأن النفس تشعر باللذة تجاه

هذه المعرفة الجديدة، فالسرور الذي يداخل نفس المتلقي، إنما هو الحصول على المعنى الجديد، والمعرفة التي لم تكن مكتسبة لديها من قبل وقد ضاعف سرورها وفرحها وانسها بذلك انها لم تحصل على ما حصلت علي إلا بد تعب ومعاناة، ولأنها اكتشفت شيئاً جديداً عن طريقها، كان الفرح وكان الأنس[٤٨].
والمعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور الاستعارية النادرة البعيدة القائمة على الخلق والابتكار، تزيد المعنى المراد نقله وضوحاً، والذات التي يراد الكشف عن مشاعرها جلاء[٤٩].

- ٩ -

ويعدّ التشخيص من الوسائل الفنية القديمة التي عرفها الشعر العالمي والشعر العربي منذ أقدم العصور، وهذه الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وبخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة.

والتشخيص من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري، لنقل تجاربهم وانفعالاتهم. ويشير العقاد إلى أن ملكة التشخيص «تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً، أو من دقة الشعور حيناً آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جدّ الاستبعاد، أن تؤثر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة، خلو من الإرادة»[٥٠].

وينظر إحسان عباس إلى التشخيص على أنه جدّة في الاستعارة ويقول: «ولست بسبيل الدفاع عن استعارات أبي تمام، ولكني أقول إن تعقب الآمدي لهذه الاستعارات، قد أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإن نقد الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدّة في الاستعارة، وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة»[٥١].

وقد عرف النقد العربي القديم ظاهرة التشخيص، فرفضها فريق[٥٢]، وارتضاها فريق آخر. ويلاحظ أن عدداً من النقاد أشاروا إلى هذه الظاهرة دون أن يذكروها بالاسم المتعارف عليه الآن. وهذا ما نجده عند الرمّاني عندما فسّر الاستعارة في قوله تعالى: ﴿والصبح إذا تنفس﴾[٥٣]، قائلاً: «وتنفس هاهنا مستعارة، وحقيقته إذا بدا انتشاره، وتنفس أبلغ منه، ومعنى الابتداء فيهما، إلا أنه في التنفس أبلغ لما فيه من الترويح عن النفس»[٥٤]. كذلك فعل أبو هلال العسكري في إشارته للاستعارة في قوله تعالى: ﴿ولمّا سكت عن موسى الغضب﴾[٥٥]، فقال: «معناه ذهب، وسكت أبلغ، لأن فيه دليلاً على موقع العودة من الغضب إذا تؤمل الحال»[٥٦].

وقد ارتضى عبدالقاهر الجرجاني الاستعارات المبنية على التشخيص والتجسيم، وحدّد وظيفة الاستعارة قائلاً: «فإنك ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. . . إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[٥٧].

ورأى الجرجاني أن «تشخيص المعاني بالمدركات الحسية يكون أمس بالنفس رحماً، وأقوى لديهما ذمماً. . . وإذ نقلتها في الشيء بمثله على المدرك

بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالقديم»[٥٨]. ومن الصور التي اختارها الجرجاني للكشف عن أبعاد التشخيص النفسية، وقدرته على التأثير والإثارة، الصورة الواردة في بيت سعد بن ثابت الذي يقول فيه:

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانبا

فالتأثير نابع من أن الشاعر أراك العزم واقعاً بين العينين، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين»[٥٩].

وقد أشار ابن الأثير إلى التشخيص دون أن يذكره بالاسم في تعليقه على الآية: ﴿ثم استوى إلى السماء وهي دخان، فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها، قالتا أتينا طائعين﴾[٦٠]، فقال: «فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع، لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه»[٦١].

وكشف أرسطو سر جمال التشخيص وحيويته، وقدرة الاستعارة بوساطته على التوصيل، وذهب إلى أن الحيوية تعتمد على الاستعارة، وعلى مقدرة الكاتب على وضع الأشياء أمام عيني القارىء... إن الكلمات التي تصف الأشياء في حالة حركة هي وحدها التي تنجح في وضع الأشياء أمام عيني القارىء. ويمكننا استخدام الحيلة المجازية التي كثيراً ما استخدمها هومر، ألا وهي بث الحياة في الأشياء الجامدة عن طريق الاستعارة[٦٢].

وظاهرة التشخيص عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم، وقد أكثر الرومانتيون منها، وكان طابعها في أدبهم أصدق، وأكثر تنوعاً وأوسع مدى، ولذا عدّ ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لرهافة إحساسهم ورقة مشاعرهم. فقد كان الرومانتيون يهربون إلى الطبيعة،

ويمتزجون بها هرباً من فساد المجتمع، ويجعلونها تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم ويشخصون مظاهرها المختلفة[٦٣].

ويرى بعض العلماء أن إسناد الحياة إلى الجمادات، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية وغيرها، هو من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتنقها ـ ولا يزال يعتنقها ـ كثير من القبائل البدائية التي ترى أن الحياة تعمّ جميع الظواهر الطبيعية، سواء ما كان منها في السماء وما كان في الأرض، فكل من الشمس والقمر والكواكب كائن حي في نظرهم، وكل من النار والبحار والجبال يستمتع بقسط من الحياة والإدراك، وإلى هذه الحياة وذلك الإدراك يعزى ما تأتي به هذه الأشياء من خير وما يصدر عنها من شر، وكانوا يرون من باب أولى أن النباتات والطيور وجميع أنواع الحيوان كائنات ليست حية فقط، ولكنها عاقلة مفكرة تنفعل كما ينفعلون، فتفرح وتحزن وتغضب، فالقول بأن السماء تبكي، وأن الأرض تضحك، راجع في نظر هؤلاء العلماء إلى بقايا هذه العقيدة في أذهان الناس، ولو بصورة غير شعورية[٦٤].

وحاول بعض الدارسين تفسير التشخيص بالرجوع إلى عهود الوثنية في تاريخ النفس حين كانت تعتقد أن الروح تثوي وراء كل شيء، وحين كان العقل الإنساني يحتضن الخرافات ويقتات الأساطير، يقول المازني: «وإنما نشأ هذا الضرب من المجاز، لأن آباءنا الأولين كانوا يقيسون حياة الطبيعة على حياتهم، ويتصورونها قائمة على ما تقوم عليه حياتهم من التناسل وغيره. ومن هنا أنثوا الشمس في لغتنا والريح، وذكّروا القمر والنجم، ولنا أن نسأل أترى كانوا يؤمنون بذلك؟ويعتقدون أن المسألة كما عبروا عنها؟هل الشمس كانت في نظرهم أنثى والقمر ذكراً؟ وعلى العكس كما في بعض اللغات الأخرى؟ وهل جاءت الشمس والقمر بالنجوم والأنواء كما يتناسل الناس وغيرهم من الحيوان؟ هذا السؤال يستدعي أن نخوض عباب الأساطير التي نشأت في اللغات»[٦٥].

ويقول أبو القاسم الشابي: «إن الإنسان الأول حين كان يستعمل الخيال في جمله وتراكيبه، لم يكن يفهم منه هاته المعاني الثانوية التي نفهمها منه نحن ونسميها المجاز، ولكنه كان يستعمله وهو على ثقة تامة لا يخالجها الريب في أنه قد كان كلاماً حقيقياً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. فهو حينما يقول مثلاً ماتت الريح، أو أقبل الليل، لم يكن يعني منه معنى مجازياً، وإنما كان يعتقد أن الريح قد ماتت حقاً، وأن الليل، قد أقبل حقاً بألف قدم وبألف جناح، يدل ذلك ما في الأساطير من أنهم كانوا يؤمنون بأن الريح والليل الهان من الآلهة الأقوياء، وتلك هي سنة الأقدمين فيما حولهم من مظاهر الطبيعة ومشاهد الوجود، ينفخون فيها من روح الحياة على ما يوافق مشارب الإنسان، وطبيعة تلك المظاهر، حتى إذا استفادت «أنس الحياة» وأصبحت تشاركهم في بأسها الدهور ونعمائها، وتساهمهم أفراح الوجود وأتراحه ـ على ما يخالون ـ ذهبوا يقيمون لها طقوس العبادة وفرائض الجلال، فإذا بها آلهة خالدة بين آلهتهم الخالدة، وما أكثر آلهة الإنسان عند الإنسان»[٦٦].

ومهما يكن تفسير ظاهرة التشخيص، فإن الشيء الهام الذي لا بدّ من الإشارة إليه، هو قدرته على التكثيف والإيجاز، وبناؤه صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، وهكذا فإن وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم، هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، إذ يمكن القول إن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال.

واستهداء بهذه الرؤية نتذوق قول إبراهيم ناجي متحدثاً عن بيت أحبابه المهجور[٦٧]:

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوّه

وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه في بهوه

والبلى أبصرته رأى العين ويداه تنسجان العنكبوت

قلت يا ويحه تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت

كل شيء من سرور وحزن والليالي من بهيج وشج

وأنا أسمع أقدام الزمن وخطا الوحشة فوق الدرج

فالبيت المهجور يصبح بفضل هذا التشخيص مسرحاً عجيباً تجوس في أنحائه كل معاني الوحشية والخراب، فالسأم ثاوٍ فيه يتردد صوت أنفاسه في أجوائه، والليل منيخ جاثم، بكل ما يوحي به الفعلان «أناخ»و «جثم» من رسوخ ثقيل، وأشباحه تعبث طليقة في الأبهاء، والبلى ذاته يتجسد حقيقة شاخصة أليمة، بحيث نكاد نراه بأعيننا مع الشاعر ويداه تنسجان الخيوط العنكبوتية المقبضة، والزمن أيضاً نكاد نسمع مع الشاعر وقع أقدامه الثقيلة في الممرات، والوحشة خطاها الثقيلة تدب فوق السلم[٦٨].

وهكذا يتضح أن التشخيص عملية نفسية، ووظيفته التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صور حسية، يخيل للمتلقي أنها متحدة بها. وإنما يصار لذلك من أجل المبالغة في توكيد الصفات وإثباتها للمعاني التي يراد عرضها من خلال الصورة، ومن أجل جعل التخييل الذي تحدثه الصورة في مخيلة المتلقي عن طريق التشخيص، أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة[٦٩].

- ١٠ -

وعند الحديث عن الصورة الاستعارية وعلاقتها بعلم النفس لا بدّ من

الإشـارة إلى العـلاقـة بين الاسـتعـارة والخـيـال، لما لذلك من أهمـيـة في هذه الدراسـة. فـعـالم الخـيـال هو عـالم الأبدية كـمـا يقـول وليم بليك "William Blake"، وهو القوة الوحيدة التي تخلق الشاعـر، والصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال، والخيال له قـدرة كيماوية بها تمتـزج العناصر المتباعدة في أصلهـا، والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً(٧٠).

ويعدّ كولردج "Coleridge" أول من فلسف الخيال، وحلل قدراته بشكل لم يستطع أحد بعده أن يزيد على ما قاله شيئاً سوى الشرح والتفسير، كما أكد ذلك ريتشاردز(٧١).

ويرى كولردج أن الخيال نوعان: خيال أولي "Primary Imagination"، وخيـال ثانوي "Secondary Imagination"، أما الأول فـهو القـوة الحيـوية أو الوسيلة الأولية لكل إدراك إنساني، وهو تكرار في العقل لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، فهو خيال أقرب إلى الخيال العلمي في وظيـفته، فمهمته جعل إدراك الأشـياء بالنسـبة لنـا ممكناً؛ إذ بدونه لا يكون لدينا سـوى مجـموعـة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها. ومن هنا فـهو يقابل ما يدعوه كانت بالخيال الإنتـاجي، فكل إدراك علمي لا بدّ فـيه من هذا النوع من الخـيال، لأنه إعـادة محددة للخلق.

وأما الخـيال الثـانوي فهـو صدى للأول يعـايش الإرادة الواعـية، ويشـبه الخيال الأولي في نوع وظيفتـه، ويختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة العمل. إنه يذيب وينشـر ويفرق لكي يعـيـد الخلق من جديد، وهو في هذا قـريب من الخيال الجمالي عند كانت، يقـول كولوردج عن الخيال الثانوي: «إنه تلك القوة التركـيبية السحـرية التي تكشف لنا عن ذاتهـا في خلق التوازن أو التـوفيق بين الصـفات المتـضـادة أو المتعـارضـة، بين الإحسـاس بالجـدة، والرؤية المباشـرة،

والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً، وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ والانفعال العميق، إنه الإحساس بالمتعة الموسيقية، والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مهيمن(٧٢).

ومن الأمثلة التي ساقها كولردج لإيضاح فاعلية الإبداع في الخيال الثانوي قول شكسبير:

انظر كيف ينزلق أدونيس في الليل من عين فينوس

كأنه نجم دري يهوي من السماء

ويتمثل الخيال الإبداعي في أن الشاعر جعل من رحيل أدونيس عن فينوس شيئاً حقيقياً، وبومضة من ومضات الرؤية المبدعة، أصبح انكدار النجم الثاقب وطيران أدونيس شيئاً واحداً. فالخيال الثانوي يبدع الاستعارات الحية، ويحقق التوازن، ويوفق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة، وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة، ندركه في المألوف من الموضوعات المعتادة، وهذه الملاءمة تجعل الخيال الخارجي داخلياً، والداخلي خارجياً، وتحول الطبيعة إلى فكر، والفكر إلى طبيعة(٧٣).

ويستشف من دراسة ريتشاردز للخيال الإبداعي وعلاقته بالصور الشعرية، أنه يهتم بلغة المجاز والتشبيه والاستعارة، بوصفها لغة مميزة للشعر في جوهره، فالصورة في الشعر ليست زينة خالصة، ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية، وتؤول معاني الخيال عند ريتشاردز إلى ستة مستويات:

١ ـ توليد صور واضحة، وخاصة الصور المرئية. وهذا أكثر المعاني شيوعاً، وأقلها أهمية.

٢ ـ استخدام لغة المجاز، فيقال عمّن يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال.

٣ ـ تصور الحالة الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية، لا سيما حالاتهم العاطفية، وهذا الضرب من الخيال ضروري لتحقيق عملية التوصيل.

٤ ـ الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة.

٥ ـ الخيال بالمعنى العلمي، وهو عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة، ولأجل غاية محددة. وانتصارات التكنيك أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال، ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة، فإن هذا المعنى للخيال يتضمن القيمة التي قد تكون محددة أو مشروطة.

٦ ـ القدرة التركيبية التي تنكشف في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة. ويميل ريتشاردز في هذا المعنى على ما قدمه كولردج من تصور وتحليل للخيال الثانوي[٧٤].

لقد أكدّ مورجان "Murgan" أن الخيال مدفوع بحافز جمالي روحي، لأن مهمة الخيال المبدع هي الوصول إلى تغيير روحي في القلب وفي طبيعة الإنسان، ويصاحب الحافز انفعال قوي يثير بدوره انفعالاً قوياً لدى متلقي الفن، ومن هنا تأتي القيمة الروحية للخيال. وقد رأت سوزان لانجر "S. Langer" أن الفن خلق صور ترمز إلى المشاعر الإنسانية، وبيّن كولنجوود أن المتلقي والفنان يملكان التجربة الخيالية نفسها التي تتطلب شعوراً لازماً، ولكن الانفعال الذي يصاحب الخيال، هو الانفعال الناضج الذي يخصب فكراً عميقاً، أو ينبع هو والفكر من نقطة واحدة، لأن الخيال المبدع يكون نوعاً من الوصول بين الإحساس والفهم[٧٥].

ومن وسائل الإدراك الخيالي الاستعارة، وهي تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر، إن قوة الخيال تتجلى في إدراك الجانب الفردي من التجربة، أو في استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل في أبعادها، وقد تتكشف ـ كما يقول هولم "Hulme" ـ في أن العقل يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة، ويوحد بينها في وقت واحد، ويعدل علاقات الأفكار بعضها ببعض، وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسري في جميع أجزاء جسده على الفور، فتتبدى أفعالها الحرة في شكل التواءات تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متضادة[٧٦].

ويتضح أن هذا العمل الذي يقوم به الخيال هو من عمل الاستعارة ووظيفتها الأساسية، إذ إنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما، وتزداد الرابطة والتشابه بينهما، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة هي وليدة الامتزاج الحقيقي المباشر، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر، ولا تتم أيضاً إلا إذا اهتز كيانه كله بوساطة الخيال، فالاستعارة مظهر من مظاهر الخيال، أو قوة من قواه السحرية، التي تشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ، والانفعال العميق. إن الخيال يمنح القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مهيمن[٧٧]. ويبدو ذلك واضحاً من خلال المقطوعة الآتية التي يجمع فيها الخيال أجزاء الصورة الاستعارية بشكل دقيق، يقول شكري[٧٨]:

كأنني منك في ناب لمفترس المرء يسعى ولغز العين يدميه

كم تجعل العين طفلاً حار حائره وربّ مطلب قد خاب باغيه

لو النبال نبال القوس مصمية كنت أرديت بسهم القوس أرميه

فإن الاستعارة في قوله «كأنني منك في ناب لمفترس» لا تقف عند حدّ المشاكلة والتزام وجه الشبه بين جزئيها، وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العديدة غير الدلالات المنطقية والذهنية. فإلى جانب تشبيهه لنفسه بالفريسة في ناب وحش مفترس، هو المجهول، نستطيع أن نرى الإحساس بالضعف والهزيمة، وقلة الحيلة والتخبط العشوائي، والاستغاثة وطلب النجدة في مواجهة القوة المفترسة المتأكدة الواثقة، التي تهم بالالتهام في تحدّ غير آبه بشيء، والممارس للحظة العنف بكل قسوتها[٧٩].

وتتجلى صلة الاستعارة بالخيال من ثلاث نواح هي:

١ ـ التشابه والتجانس الذي يكون بين الأشياء التي تربط عادة فيقرن الخيال بينها، ويتصورها في أحوال متنوعة مفردة ومركبة.

٢ ـ إضفاء الحياة على الأشياء غير العاملة، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية.

٣ ـ انتقال الذهن من معنى إلى آخر من خلال الصورة الاستعارية.

ومن خلال هذه النقاط تتولد المعاني الجديدة الخصبة، والرؤى اللطيفة الممتعة[٨٠].

ـ ١١ ـ

ومن الواضح أن تداعي المعاني ـ أي تواردها على الذهن واحداً بعد الآخر لوجود علاقة بينها ـ من القضايا التي يشار إليها حينما تبحث الاستعارة وعلاقتها بعلم النفس، وقد أرجع المحدثون من علماء النفس تداعي المعاني إلى

عامل الاقتران الذهني. . . ويرى سبيرمان أن الأساس النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية، من حيث تأليفها وإدراكها أو تقديرها هو في الواقع عملية أساسية في التفكير، تلك هي إدراك ما بين بعض الأشياء من تشابه وعلاقات، وهذا الإدراك إذا كان سريعاً دلّ على مقدار كبير من الذكاء، والسرعة في فهم ما بين الأشياء من علاقات وروابط، وإدراك ما بين الحوادث من تشابه، مما يساعد الإنسان على النجاح في حياته، فإنه يستطيع بمعونة هذه المقدرة أن يعيش الأشباه بالنظائر، ويحل مشكلات الحاضر في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاربه. والأديب البارع هو الذي يرى شيئاً فيذكر ما يشبه من أشياء كان قد أدركها من قبل، فينتقي من بينها ما يحقق غرضه، ويطابق مقتضى الحال، فإذا كان يريد المدح مثلاً اختار مشبهاً به مستحسناً مستملحاً، وإذا كان يقصد الذم اختاره مشبهاً به مستقبحاً[٨١].

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول إن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين: الأولى متطابقة مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني وهي: إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، أما العملية الثانية فإنها خيالية، وهي إدعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة، فهما شخص واحد لاشخصان أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هي: العمليتان السابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، هي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به[٨٢]. ومن أمثلة ذلك، قول أبي ذؤيب الهذلي[٨٣]:

وإذا المنية أنشبت أظفارها   ألفيت كل تميمة لا تنفع

فهناك أولاً شبه بين المنية والحيوان المفترس، ثم هناك إدعاء بأن المنية هي حيوان مفترس لا أقل، ثم يثبت الشاعر ـ ثالثاً ـ للمنية ما هو من لوازم الحيوان المفترس وهو «أنشبت أظفارها». وأصل التشبيه المنية كالحيوان المفترس، فحذف

المشبه، وأتى بشيء من لوازمه هو أنشبت أظفارها، وهذا اللازم هو الدليل على الاستعارة.

إن إبراز جمال الاستعارة السابقة لا يكون إلا بربطها بالتجربة الإنسانية العميقة التي تبرز فاعلية الشعور والفكر معاً، فإبراز العلاقات هام في تحليل أية استعارة. إن الإيماءات التي تشعها كلمة «أنشبت» تشير إلى أن القرار قد صدر، ولم يعد هناك وقت لعدم التنفيذ، أما كلمة «الأظفار» وعلاقتها بكلمة «أنشبت»، فتشير إلى نوع من البشاعة، ونوع من الإثارة الداخلية، إذ إن الموت بالنسبة للإنسان الجاهلي شيء رهيب جداً. ومن هنا تنم الصورة الاستعارية عن درجات من خوف الإنسان الجاهلي، ثم تأتي كلمة «التميمة» التي تشير إلى أن الانسان الجاهلي كان يحاول أن يحمي نفسه في كل الظروف، إلا الموت ـ تلك القوة الرهيبة ـ لم يستطع مجابهته، وهنا لا تنفع التميمة التي يؤمن بها.

وعند النظر إلى البيت لا بدّ من الإشارة إلى عنصر الانفعال الذي يعرف بأنه وجدان ثائر، أو وجدان قوي يهز كيان النفس، ويتحرك في كل جزء من أعضاء الإنسان فيوقظه، ويطرق كل نافذة في شعوره فيفتحها، إذ به يتيقظ الإنسان فيعمل على تأمل تجربته ونشر أجزائها، ثم ضمها في وحدات متناسبة متعادلة يفتش لها عن موضوعات أو صور تحملها، فالتجربة مرتبطة بالشعور والحواس، وهي نتيجة من نتائج التأمل الوجداني، والانتباه الودي إلى الصفات والأشكال الوصفية المحسوسة. وهذا الانفعال لا يظهر إلا حين تكون غريزة من الغرائز في حالة نشاط، وذلك كالخوف والغضب والاستغراب[٨٤].

لقد استطاعت الاستعارة في هذا البيت أن تخلق إشعاعاً وجدانياً، ومعادلاً موضوعياً بفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة، وبفضل قوة الخيال، إذ إنها استعارة متصلة بنفسه كل الصلة، ومتصلة ببيئته، فلفظ أنشبت أظفارها لا يكون للموت؛ لأن الموت ليس له أظفار، ولكنه لشدة تأثيره على

نفسية الإنسان كان بمثابة الأظفار التي أنشبت فسببت الأذى والهلاك.

إن الاستعارة تمزج بين الشعور واللاشعور، ولما كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانية، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفني، ومن ثم تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية بما هي صدى اللاشعور.

ومن هنا رأينا كولردج يلحّ دائماً على أن اللغة الطبيعية للانفعال هي اللغة المجازية، أي لغة الصور الاستعارية، كما أنه يعرف على أنه اللغة التصويرية للفكر، ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور، كما أن الصور هي شكل الانفعال، وكلاهما متصل بالآخر اتصال الروح بالجسد في علاقة عضوية حية...

وعلى ذلك فليس قالب الاستعارة إطاراً خارجياً للعمل الفني، بل هو نفس كيانه وتعبيره الذي يحدد مضمونه، أو بعبارة أدق يحدد النمو الداخلي لهذا المضمون، بل إن مجموع الصور الشعرية في القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفس، تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص، يحقق التكامل بين الشاعر والحياة(٨٥).

- ١٢ -

وفي النهاية لا بدّ من الإشارة إلى الملاحظات الآتية:

١ ـ لقد عورضت النظرية الانفعالية للاستعارة من أصحاب النظرية القصدية، الذين أصروا على الفكرة القائلة بأن تأثير الاستعارات يكون عادة من خلال التفسير الدلالي العادي للعبارات والجمل، ووفق هذه النظرية فإن العبارة الاستعارية تكون من الناحية المنطقية أو الحرفية سخيفة ومتناقضة، ومن هنا فإن الاستعارة يجب أن تفهم بطريقة تجعل الجملة الاستعارية ذات معنى، فمثلاً

عندما نقول «نابليون ذئب»، فإن هذه الجملة ـ بشكلها الحرفي ـ تحتوي على تناقض ذاتي، فالإنسان في تعريفه ذو قدمين، والذئب ذو أربعة أرجل، يضاف إلى ذلك أنهما من ناحية منطقية لا يمكن أن يكونا شيئاً واحداً. وهكذا لا بدّ أن يعطى الذئب معنى غير حرفي، لتصبح الجملة ذات معنى، فنابليون له صفات مشتركة مع الذئب، ومتضمنة من ذلك الذئب كالدهاء، والتحطيم، الخ، وهذا يسمى بالتحريف الاستعاري. ويلاحظ أن القرينة تتضمن صفات ربما تنسب حقيقة أو بشكل استعاري للشيء، وكلما كانت الصعوبة أكبر في تحديد التضمينات التي تنسب إلى الشيء كانت الاستعارة أكثر غموضاً، وإذا لم يكن هناك مثل هذه التضمينات، فإن وجود الاستعارة ينفى، ويصبح الكلام نوعاً من الهراء. ويبدو أن النظرية القصدية تتعلق بالنظرية الاستبدالية للاستعارة؛ لأنها تفترض أن الجملة لا بدّ أن تؤخذ أولاً بشكل حرفي، وبعد ذلك تفهم بطريقة غير حرفية بالالتجاء إلى المعاني المفهومة بشكل ضمني في تلك الجملة. يضاف إلى ذلك أن هذه المعاني المتضمنة ليست جاهزة أو سهلة المنال للذي يحاول أن يخوض في التفسيرات والتأويلات الاستعارية، ومن حيث المبدأ فإنها تحتاج إلى بحث تجريبي من أجل تحقيقها، والوصول إلى ما يصبو إليه المفسّر. فالاستعارة قد تخضع لتفسيرات مختلفة وفق الشخص الذي يقوم بذلك التفسير، ويعد التفسير المقترح لمعنى الاستعارة فرضية على سبيل الجدل، يمكن أن تفحص لتحديد قوتها وفاعليتها والتضمينات التي تحتوي عليها، التي تشير إلى المعاني المختلفة الناتجة من ذلك التركيب اللغوي، والمفاهيم المتضمنة المحتملة.

٢ ـ لا يمكن أن نسلم بالفكرة القائلة أن كل الاستعارات انفعالية، إذ إن كثيراً منها لا تكون كذلك، فربما أن الريح القاسية لا نهتم بها، إنما يعود ذلك إلى السياق والمنتج والمتلقي، فجميع هذه العوامل تتضافر من أجل تحديد مدى نجاح الاستعارة في إثارة انفعال ما.

٣ ـ إن المصطلحات الحرفية متنوعة في مدى الانفعال بها، فمنها ما يثير انفعالاً حاداً وقوياً تجاه ما يعطى مثل: «القنبلة الهيدروجينية»، و«السرطان». وهكذا فللانفعالية علاقة قوية بالدلالات، والمشاعر تستجيب للأشياء المفهومة والمدركة في الحياة، ومن هنا لا يمكن الادعاء دائماً بأن المصطلحات الحرفية للأشياء أقل علاقة بالانفعال والمشاعر من المصطلحات الاستعارية[٨٦].

٤ ـ وأخيراً لا بدّ من القول إن الصورة الاستعارية تعبير عن نفسية الشاعر، إذ إن الصورة الاستعارية المعجبة في الشعر، هي تلك الصورة الخيالية الكاملة، التي تكتسبها حالة نفسية، وتأسيساً على ذلك أصبحت الصورة الاستعارية هي التي تثير انفعالاتنا النفسية، وتحرك أفكارنا، وهي التي تتشكل على المستوى النفسي والدلالي، وحيويتها نابعة من قدرتها على تحقيق الانسجام بين هذين المستويين، ولا تصدر الصور الاستعارية إلا عن تأمل وتفكير، وهذا التفكير لا يأخذ طابعاً عقلياً بحتاً، وإنما يختلط بالشعور وبالخيال وبأعماق النفس، وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس تتولد الاستعارة، ويحكمها طابعان، طابع عقلي، وآخر شعوري، الأول هو التأمل، والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة، فالصورة الاستعارية إذن نابعة من النفس الإنسانية، وليست ظلاً للعالم الخارجي، وهي في مظهرها تخفي في داخلها بعداً معنوياً، لأن العمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية تعمل الحواس على تقديمها للمتذوق، حتى إن هذه الصور والظلال والإيقاعات إنما هي طاقة شعورية وجدانية تمتزج بالفكر الإنساني المبدع[٨٧].

٣ ـ إن المصطلحات الحرفية متنوعة في مدى الانفعال بها، فمنها ما يثير انفعالاً حاداً وقوياً تجاه ما يعطى مثل: «القنبلة الهيدروجينية»، و«السرطان». وهكذا فللانفعالية علاقة قوية بالدلالات، والمشاعر تستجيب للأشياء المفهومة والمدركة في الحياة، ومن هنا لا يمكن الادعاء دائماً بأن المصطلحات الحرفية للأشياء أقل علاقة بالانفعال والمشاعر من المصطلحات الاستعارية(٨٦).

٤ ـ وأخيراً لا بدّ من القول إن الصورة الاستعارية تعبير عن نفسية الشاعر، إذ إن الصورة الاستعارية المعجبة في الشعر، هي تلك الصورة الخيالية الكاملة، التي تكتسبها حالة نفسية، وتأسيساً على ذلك أصبحت الصورة الاستعارية هي التي تثير انفعالاتنا النفسية، وتحرك أفكارنا، وهي التي تتشكل على المستوى النفسي والدلالي، وحيويتها نابعة من قدرتها على تحقيق الانسجام بين هذين المستويين، ولا تصدر الصور الاستعارية إلا عن تأمل وتفكير، وهذا التفكير لا يأخذ طابعاً عقلياً بحتاً، وإنما يختلط بالشعور وبالخيال وبأعماق النفس، وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس تتولد الاستعارة، ويحكمها طابعان، طابع عقلي، وآخر شعوري، الأول هو التأمل، والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة، فالصورة الاستعارية إذن نابعة من النفس الإنسانية، وليست ظلاً للعالم الخارجي، وهي في مظهرها تخفي في داخلها بعداً معنوياً، لأن العمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية تعمل الحواس على تقديمها للمتذوق، حتى إن هذه الصور والظلال والإيقاعات إنما هي طاقة شعورية وجدانية تمتزج بالفكر الإنساني المبدع(٨٧).

الهوامش

هوامش الفصل الأول

(١) Richards, I. A., The Philosophy of Rhetoric, Oxford, New York, 1971, P. 96 ff.

(٢) Ibid, 96ff. ;

وانظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٧٥، ص١٠٣، ١٠٧، ١٢٩؛

Day, L., The Poetic Image, London , 1947, P. 36; Ullman, S., Semantics, An Introduction to The Science of Meaning, Basil Semantics and Blackwell, Oxford, 1972, P. 212ff.

(٣) Cohen, Jonathan, the Semantics of Metaphor, in Metaphor and Thought, Andrew Ortony (ed.), Cambridge Univ. press, Cambridge, 1986, P. 64ff.

(٤) حول رأي سورل في الاستعارة انظر:

Searle, J. R., Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Univ. Press, Cambridge, London, New York, 1979, P. 93 ff.

(٥) Moore, F. C. T. On Taking Metaphor Literally, in Metaphor: Problems and Perspectives, Davids. Miall (ed.), The Harvester Press Limited, London, 1982, P. 1ff.

(٦) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص١٠٨ وما بعدها.

(٧) حول مناقشة ريفاتير لهذا الموضوع انظر: شكري عياد، اللغة والإبداع (مبادىء علم الأسلوب العربي)، ط١، انترناشونال برس، القاهرة، ١٩٨٨، ص٩١ وما بعدها.

(٨) Metaphor: Problems and Perspectives, P.2.

(٩) Ibid., P. 3ff.;

حول هذا الموضوع انظر:

Ricoeur, Paul, The Rule of Metaphor, Translated into English by Robert Czerny with Kathleen Mclaughlin and Johu Costello, Sj., University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1977, P. 134ff.

(١٠) Semantics and Introduction to the Science of Meaning, P. 214ff.;

وانظر: دور الكلمة في اللغة، ص٩٤، ٩٥، ١٨٤.

(١١) انظر: صالح القرمادي، دراسة في الحقلين الدلاليين (عين) العربية و (Oile) الفرنسية، اللسانيات في خدمة اللغة العربية (سلسلة اللسانيات)، عدد: ٥، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٨٣، ص١١٠ وما بعدها.

(١٢) انظر: Semantics, An Introduction to the Science of Meaning, P. 213ff.; Short OED.

(١٣) Levinson, Stephen C., Pragmatic, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1985, P. 147ff.

(١٤) Searle, Opt. Cit., P. 93ff.

(١٥) ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٠ وما بعدها.

(١٦) المرجع نفسه، ص٧٣؛ وانظر:

Jakobson, Roman and Morris Halle, Fundamentals of Language, Mouton, The Hague, Paris, 1975, P. 90ff.

(١٧) انظر: جوزيف ميشال شريم ،دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص٧٧ وما بعدها؛ المؤلف نفسه، منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص٩٨؛ عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص١١٥.

(١٨) انظر:

Cormac, Earl R., A Cognitive Theory of Metaphor, Abradford Book, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1988, P. 85ff.; Zadeh, L.A., "Fuzzy Sets", Information and Control 8(1965), P. 323ff.; Idem, Quantitive Fuzzy Semantics, "Information Science 3 (1971),PP. 159 - 176.

(١٩) انظر: A Cognitive Theory of Metaphor, P. 99ff.

(٢٠) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص٩١ وما بعدها.

(٢١) A Cognitive Theory of Metaphor, P. 144ff.; Satty Thomas I., (Exploring the Interface Between Hierarchies, Multiple Objective And Fuzzy Sets), Fuzzy Sets Systems, 1978, PP 57 - 68.

(٢٢) A Cognitive Theory of Metaphor, P.110ff.; Levin, S., The Semantics of Metaphor, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1977, PP.110-111.

هوامش الفصل الثاني

(١) أرسطو طاليس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عيّاد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص١١٦، وسيشار إلى هذا المصدر عند وروده فيما بعد هكذا: فن الشعر؛

Aristotle, The Basic Works of Aristotle, Richard Mckeon (ed.), Random House, 1941, 1457 bff.

(٢) فن الشعر، ص١١٦.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ص١١٦ ـ ١١٩؛ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص ص٥٨ ـ ٥٩. وسيشار إلى هذا المصدر عند وروده فيما بعد هكذا: فن الشعر، ط. بدوي.

(٤) انظر: عدنان بن ذريل، اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٧٠، هامش رقم ١٨، ص١٥٤؛ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، هامش رقم ٢، ص ص١٣٤ ـ ١٣٥؛

Hawkes, T., Metaphor, (The Critical Idiom), John D. Jump (ed.), Cox & Wyman Ltd., Fakenham, Norfolk, 1972, P.1

(٥) Shibles, W. A., Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urbans's Theories, Mouton and Co. the Hague, Paris, 1971, PP. 115 - 120.

(٦) فن الشعر، ص١٢٨.

(٧) إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ص ص٢٦٩ ـ ٢٧١؛ وانظر: أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ص ص١٩٦ ـ ١٩٧.

(٨) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص٢٧١.

(٩) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٣٣، نقلاً عن .The Art of Rhetoric, P. 399

(١٠) المرجع نفسه، ص٢٣٣.

(١١) وليام ويمزات وكلينث بروكس، النقد الأدبي (تاريخ موجز)، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٣، ص١٠٦.

(١٢) فايز الداية، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص ص ٤٠١ ـ ٤٠٢، نقلاً عن:
Guiraud, P. La Stylistique Que Sais - Je? P. 56.

(١٣) فن الشعر (ط بدوي)، ص ص ١٢٣ ـ ١٢٤، ص٦١ وما بعدها.

(١٤) الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٤٠٤.

(١٥) انظر: Rieser, M. "Analysis of the Poetic Simili". Journal of Philosophy, Vol.XXXVII , PP. 209 - 217; Margolis, J. "Notes on the Logic of Simile, Metaphor & Analogy", American Speech, Vol. XXXII (1957), PP. 186-189; Analysis of Metaphor, P. 69f.

(١٦) اللغة والبلاغة، ص١٦١، ١٧٢.

(١٧) المرجع نفسه، ص١٦١.

(١٨) انظر: مصطفى صفوان، الجديد في علوم البلاغة، مجلة فصول، الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٥ ابريل، مايو/ يونيو ١٩٨٤، ص ص ١٧١ ـ ١٧٢.

(١٩) Metaphor, P. 11.

(٢٠) عبدالجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص١٣٣؛ وانظر:

Aristotle, Aristotle's Poetics & Rhetoric (Including Demetrius On Style & Longinus On the Sublime), Dent J. (ed.), M. & Sons Ltd., London, 1955, P. 280; Daiches, D. Critical Approaches to Literature, London, 1956, P. 46.

(٢١) Metaphor, P. 14.

(٢٢) Analysis of Metaphor, P. 72.

(٢٣) انظر: Stebbing, S.L., A Modern Introduction to Logic, Methuen & Co., Ltd., London, 1936, P. 254; Analysis of Metaphor, PP. 72-73.

(٢٤) The Philosophy of Rhetoric, P. 89f. f.;

نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصور الفنية، دمشق، ص ص ٥٥ ـ ٥٧.

(٢٥) "Metaphor" , Encyclopaedia Pritanica, 1985, Vol. 15, P. 328.

(٢٦) Analysis of Metaphor, P. 70.

(٢٧) Leech, G. N., A Linguistic Guide to English Poetry, William Clowes (Beccles) Ltd., Beccles & London, 1980, P. 153f.

* ل: معنى حرفي.

م: معنى مجازي.

(٢٨) Ibid., P. 154 ff.

(٢٩) Ibid., P. 160;

انظر حول النظرية الاستبدالية:

(1) Buchanan, S., Peotry & Mathematics, J. B. Lippincott Company, New York, 1962, PP. 79-100.

(2) Ushenko, A., "Metaphor", Thought, Vol. xxx, (1965), PP. 421 - 439.

(3) Whately, R., Elements of Rhetoric, Harper & Bros, New York,, 1953, P. 280.

(4) Henle, P. "Metaphor", in Henle, P. (ed.), Language, Thought & Culture, Mitchigan, 1965, P. 174.

(5) Brown, R., Words & Things, New York - London, 1958, PP. 140-141.

(6) Nowottny, W., The Language Poets Use, London, 1965, PP. 49 - 50.

(٣٠) تحليل الخطاب الشعري، ص ص ٨٢ ـ ٨٣.

(٣١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٤، بيروت، ج١، ص١٥٢؛ وانظر حول تعريف القدماء للاستعارة: أحمد مطلوب، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥، ص١٢٢ وما بعدها.

(٣٢) البيان والتبيين، ج١، ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٣٣) عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره، أغناطيوس كراتشوفسكي، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢ وما بعدها.

(٣٤) المصدر نفسه، ص٢.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣ وما بعدها.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٧.

(٣٧) انظر: محمود السيد شيخون، الاستعارة: نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٦؛ أحمد عبدالسيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص٥١.

(٣٨) فن الشعر، ص١١٨.

(٣٩) كتاب البديع، ص٢٠؛ وانظر: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص٤٠٥.

(٤٠) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٨١، ص١٠٢ وما بعدها.

(٤١) المصدر نفسه، ص١٣٥.

(٤٢) المصدر نفسه، ص١٣٥.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٨٥ وما بعدها.

(٤٥) المرصفي، سيد بن علي، رغبة الآمل من كتاب الكامل، دار البيان، بغداد، ١٩٦٩، ج٣، ص١٤٥، ١٤٩.

(٤٦) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبدالتواب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦، ص٥٧.

(٤٧) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٤٨) Heinrichs, W., The Hand of The Northwind, Opinions on Metaphor and the Early Meaning of Istiara in Arabic Poetry, Kommissionsverlag Franz Steiner Gmbh,Wiesbaden, 1977, P.17.

(٤٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ١٧٦ ـ ١٧٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ص ١٧٧ـ ١٧٨.

(٥١) المصدر نفسه، ص ص ٢٠٩ ـ ٢١٠؛ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨.

(٥٢) انظر: نقد الشعر، ص ١٥٨؛ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٠٨.

(٥٣) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، ج١، ص٤٠٣.

(٥٤) المصدر نفسه، ١/ ٢٦٦.

(٥٥) المصدر نفسه، ١/ ١٤٣ ـ ١٤٧.

(٥٦) المصدر نفسه، ١/ ٢٠٩ ـ ٢١١.

(٥٧) المصدر نفسه، ١/ ٢٥٣ ـ ٢٥٤.

(٥٨) المصدر نفسه، ١/ ٢٢٢.

(٥٩) المصدر نفسه، ١/ ٥٤٩ ـ ٥٥٢.

(٦٠) المصدر نفسه، ٢/ ١٠٥؛ وانظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢١٧؛ الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص٤١٢، ص ص ٤١٨ ـ ٤١٩.

(٦١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢١٢ وما بعدها.

(٦٢) الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٨٥.

(٦٣) المصدر نفسه، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٦٤) انظر: The Hand of The Northwind, PP. 40 -41;

الاستعارة، نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، ص ص ٢٢ـ٢٣.

(٦٥) العلوي، يحيى بن حمزة بن علي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤، ج١، ص ص١٩٩ ـ ٢٠٠؛ وانظر تعريف ابن الأثير للاستعارة: ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣، ج٢، ص٨٨.

(٦٦) الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، دار بيروت، ١٩٦٥، ص٧١.

(٦٧) المصدر نفسه، ص٧٢.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ص ٩٠ ـ ٩١.

(٦٩) نقد الشعر، ص١٠٢، ١٧٧؛ وانظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ص ٢١٠ ـ ٢١١.

(٧٠) الرسالة الموضحة، ص٦٩.

(٧١) القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ٤٠ ـ ٤١.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٤٣١.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٧٤) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١، ص٢٩٥ وما بعدها.

(٧٥) المصدر نفسه، ص٢٦١ وما بعدها، ٢٩٣ وما بعدها؛ وانظر: مفهوم الاستعارة، ص ٧١.

(٧٦) كتاب الصناعتين، ص٧١؛ وانظر: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص٤١٥.

(٧٧) ابن فارس، أبو الحسن، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويحي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣، ص٢٠٤.

(٧٨) المصدر نفسه، ص ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

(٧٩) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٧٢، ص٣٨٢.

(٨٠) المصدر نفسه، ص٣٨٢.

(٨١) المصدر نفسه، ص٣٨٣.

* يلاحظ ان مفهوم الاستعارة عند النقاد الغربيين يشمل التشبيه البليغ، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن عدداً من النقاد العرب القدماء مثل أبي هلال العسكري، والآمدي، والخفاجي قد عدّوا «التشبيه البليغ» من الاستعارة،

وقد احتج أصحاب هذا المذهب بأن الاستعارة ليست آلة، والتشبيه بآلة، فما كانت آلة التشبيه فيه ظاهرة فهو تشبيه، وما لم تكن فيه فهو استعارة (انظر: الطراز، ج١، ص٢٠٦).

(٨٢) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مراجعة وتصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ص ٢٣ ـ ٢٤.

(٨٣) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٤٠؛ ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله، فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٩٢.

(٨٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص١٤٠؛ فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٩٢.

(٨٥) إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٢١٩.

(٨٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٨؛ وانظر: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص٤٠٧.

(٨٧) ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ١٩٥٩، ص٢٩٤.

(٨٨) Expression and Meaning, P. 93f.

(٨٩) Ibid., P. 95f.

(٩٠) Ibid., P. 97f.

(٩١) Ibid., P. 98f.

(٩٢) Ibid., P. 99f.

(٩٣) Ibid., P. 100f.

(٩٤) Ibid., P. 101 ff.

(٩٥) Ibid., P. 103ff.;

وانظر: تحليل الخطاب الشعري، ص٩٩ وما بعدها.

(٩٦) انظر هذه المبادىء بالتفصيل في كتاب:

Expression & Meaning, PP. 103 - 112.

(٩٧) Ibid., P. 112f.

(٩٨) Ibid., P. 115.

(٩٩) انظر: تحليل الخطاب الشعري، ص١٠٠.

هوامش الفصل الثالث

(١) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص١٥٧.

(٢) Scheffler, I., Beyond the letter, London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979, P. 118.

(٣) دور الكلمة في اللغة، ص١١٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ص ١١٥ ـ ١١٦؛ وانظر:

Ullman, S., Semantics, An Introduction to the Science of Meaning, P. 36; Idem, Meaning and Style, P. 5ff.

(٥) انظر:

Wilburt Urban, Language and Reality: The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism, London, George Allen & Unwin Ltd., 1939, P. 192ff, 197ff, 40ff; Northrop, Frye, An Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957, P. 125, 334; Waismann, Friedrich, "Language Strata", Language and Logic, Antony Flew (ed.) Oxford Basil Blackwell, Vol.II, P. 11ff.; Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories, P. 86 ff.

(٦) Beyond the letter, P. 118ff.

(٧) Language and Reality, P. 109.

(٨) جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٢٢.

(٩) حول السياق ونماذج من تحليله انظر: المرجع نفسه، ص٢٣٦ وما بعدها؛ دي سوسير، فرديناند، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٤، ٨٥ وما بعدها؛ ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص٧٣؛ علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦؛ ص١٨٥ وما بعدها؛ Palmer, F. R., Semantics, Cambridge, Cambridge University press, 1977, P. 27ff.; Nida, Eugene, Componential Analysis of Meaning, Paris, 1975, P. 11ff.

(١٠) Ogden, C.K. and Richards, I. A., The Meaning of Meaning, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1969, P. 11; The Philosophy of Rhetoric, P. 89ff.; Richards, I. A., " The Interaction of Words", The Language of Poetry, Allen Tate (ed.), Princeton, Princeton Univ. Press, 1942, P. 65ff.

(١١) The Philosophy of Rhetoric, P. 69, 94f.;

أحمد عبدالسيد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ص١٢٦.

(١٢) انظر: The Philosophy of Rhetoric, P. 50;

فن الاستعارة، ص١٢٥.

(١٣) Analysis of Metaphor, P. 138; The Philosophy of Rhetoric, P. 123.

(١٤) The Philosophy of Rhetoric, P. 90, 120; Richards, I. A., Interpretation in Teaching, London, Routledge and Kegan Paul, 1938, P. 61;

محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الكاتب العربي، ١٩٧٥، ص٢٢١.

(١٥) Analysis of Metaphor, P. 143f.; Interpretation in Teaching, P. 121f., 135ff.

(١٦) Interpretation in Teaching, P. 3 ff., 122;

مقدمة لدراسة الصورة، ص٥٨.

(١٧) Interpretation in Teaching, P.61.

(١٨) The Philosophy of Rhetoric, P. 121ff.

(١٩) فن الاستعارة، ص ص ١١٨ ـ ١١٩.

(٢٠) Brooke - Rose, C., A Grammar of Metaphor, London, Secker and Warburg, 1958, P. 18.

(٢١) Read, H., English Prose Style, London, G. Bell & Sons 1956, P. 138;

وانظر: فن الاستعارة، ص١٣٠.

(٢٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص١٥٨.

(٢٣) Baldwin, J.M., Dictionary of Philosophy and Psychology, New York, Clouester, Mass, 1960, Vol. I, PP. 568-569.

وانظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤، ص١٨٧.

(٢٤) نايف بلوز، علم الجمال، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٨٠ ـ ١٩٨١، ص ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

(٢٥) محمد عزيز نظمي، الإبداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص٦١ وما بعدها.

(٢٦) انظر: Wheel Wright, Philip, The Burning Fountain, Blomington, Indiana Univ. Press, 1955, P. 97; Metaphor and Reality; Foss, Martin, Symbol and Metaphor in Human Experience, Princeton, Princeton Univ. Press, 1949, P. 53ff.

(٢٧) OP. Cit. P. 97f.

(٢٨) Black, Max, Models and Metaphor, Ithaca, New York, Cornel Univ. Press, 1962, P. 40.

(٢٩) Beyond the letter, P. 83.

(٣٠) OP. Cit., P. 93f.

(٣١) انظر: Beyond the letter, P. 94.

(٣٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٣٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ص٦٩ ـ ٧٠.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣١٤.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٦٥؛ وانظر: أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦، ص٦٦ وما بعدها.

(٣٦) أسرار البلاغة، صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، ص٣٥٨.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ص٣٥٩ ـ ٣٦٠.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ص٣٦٠ ـ ٣٦٢.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ص٣٥٩ ـ ٣٦٠.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ص٢٧٨ ـ ٢٧٩.

(٤١) المصدر نفسه، ص ٢٠٩.

(٤٢) دلائل الإعجاز، ص ص ٧٨ ـ ٧٩.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ص٧٧ ـ ٧٨.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٥.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٤٦) مريم، ٤ .

(٤٧) دلائل الإعجاز، ص ص٧٩ ـ ٨١.

(٤٨) انظر: الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، ص ص ٤٤٣ ـ ٤٤٤.

هوامش الفصل الرابع

(١) Models and Metaphor, P. 25.

(٢) Ibid., PP. 26-27.

(٣) Ibid., P. 27.

(٤) Ibid., PP. 27 - 28.

(٥) Ibid., PP. 28 - 29.

(٦) Ibid., PP. 30 -31.

(٧) Elements of Rhetoric, P. 280.

(٨) Barfield, Owen, "Poetic Diction and Legal Fiction", in Essays Presented to Charles Williams, Oxford, 1947, P. 106ff.

(٩) انظر:

Ushenko, A., "Metaphor". PP. 421 - 439; Words and Things, PP. 140 - 141; Poetry and Mathematics, PP. 79 - 100; Henle, P., "Metaphor", P. 174; The Language Poets Use, PP. 49-50; Hawkes, T., Metaphor, P. 1ff; Beyond the Letter, P. 107ff.

(١٠) OP. Cit. PP. 32 - 34.

وانظر: بلاك، ماكس، الاستعارة، ترجمة (بتصرف) ديزيرة سقال، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد ٣٠، ١٩٨٤، ص١٣٦.

(١١) Models and Metaphor, P. 35.

(١٢) Elements of Rhetoric, P. 280.

(١٣) Bain, Alexander , English Composition and Rhetoric,London, 1887, P. 159.

وانظر حول هذه القضية:

Cantor, Paul, " Friedrick Nietzsche: The Use and Abuse of Metaphor", in David S. Miall(ed.), Metaphor: Problems and Perspectives, Sussex, The Harvester Press, New Jersey, Humanities Press, 1982, P. 71ff.

(١٤) Models and Metaphor, P. 37.

(١٥) انظر: The Philosophy of Rhetoric, P. 89ff.; the Meaning of Meaning, P. 158 ff.; I. A., Richard's "Theory of Metaphor". P. 130 ff.; The Structure of Complex Words, P. 331 ff.

(١٦) Models and Metaphor, PP 38 -39.

(١٧) انظر: Interpretation in Teaching, P. 121

(١٨) انظر: الصورة الأدبية، ص ص١٤٢ ـ ١٤٣.

(١٩) المرجع نفسه، ص١٤٣.

(٢٠) المثقب العبدي، ديوان شعر المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١، ص ص ١٩٥ ـ ١٩٨.

(٢١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٠٥.

(٢٢) الطفيل الغنوي، ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨، ص١٠٨.

(٢٣) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٩٥.

(٢٤) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضرا الجيوشي، مراجعة توفيق الصايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٣، ص ص ٩٦ ـ ٩٧.

(٢٥) The Philosophy of Rhetoric, P. 89;

عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٨٠، ص٨٣.

(٢٦) عاطف جودة، الخيال ـ مفهومه ووظائفه ـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٦٧.

(٢٧) محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص٧٩.

(٢٨) التصوير الشعري، ص٨٣.

(٢٩) OP. Cit., PP. 39 - 40.

(٣٠) Ibid., P. 40.

(٣١) Ibid., P. 40;

بلاك، الاستعارة، ص١٣٧.

(٣٢) OP. Cit., PP. 40 -41;

بلاك، الاستعارة، ص ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

(٣٣) OP. Cit, P. 40;

بلاك، الاستعارة، ص١٣٧.

لمزيد من التفصيل حول آراء ماكس بلاك انظر:

Max balck, a) "Metaphor", in Johnson, M.L. (ed.), Philosophical Perspectives on Metaphor, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1981, PP. 63 - 82; b) Idem, "More about Metaphor" , in Metaphor and Thought, PP. 19-43;The Rule of Metaphor,P.83ff.

(٣٤) أسرار البلاغة، ص٣٤، ٢٠٨ وما بعدها، ٢١٨.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ص٣٥٩ ـ ٣٦١.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ص ٣٥٣ ـ ٣٥٤؛ دلائل الإعجاز، ص٣٣٦.

(٣٧) لبيد بن ربيعة العامري، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢، ص٣١٥.

(٣٨) أسرار البلاغة، ص٣٤ وما بعدها؛ دلائل الإعجاز، ص٣٣٤، ٣٥٤.

* لا بدّ من الإشارة هنا الى أن عددا من النقاد والبلاغيين العرب القدماء قد رأوا أن الاستعارة نقل لفظ من معناه الذي عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به، لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ والمنقول منه، وهكذا تتناسب آراؤهم مع مبادىء النظرية الاستبدالية للاستعارة، انظر مثلاً: (عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، ص٢ وما بعدها؛ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص ص ١٣٥ ـ ١٣٦؛ المرصفي، رغبة الآمل من كتاب الكامل، ج٣، ص١٤٥، ١٤٩؛ ثعلب، قواعد الشعر، ص٥٧؛ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج١، ص٤٠٣؛ الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وشعره، ص٦٩؛ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ص٤٠ ـ ٤١).

(٣٩) تأبط شراً، شعر تأبّط شراً، تحقيق سلمان داود القرغوني وجبار تعبان جاسم، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٧٣، ص١١٩.

(٤٠) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر

للطباعة والنشر،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص٢٠٥.

(٤١) دلائل الإعجاز، ص٣٣٥؛ وانظر: الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، ج١، ص٢٦٧ وما بعدها؛

Abu Deeb, K., Al-Jurgani's Theory of Poetic Imagery, Warminster, 1979, P. 178ff.

(٤٢) فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٥، ص ص١١٦ ـ ١١٧.

(٤٣) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ص ص٣٦٩ ـ ٣٧٠.

(٤٤) المفضل الضبي، ديوان المفضليات، عني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، طبع بمطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠، ص٨٥٥.

(٤٥) انظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص٢٢٩ وما بعدها؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ج١، ص١٣٦ وما بعدها؛ الصورة الأدبية، ص ص١٣٧ ـ ١٣٨.

(٤٦) أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٥، ص٦١٢.

(٤٧) عبدالفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٢١؛ الاستعارة، نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، ص٨٧.

(٤٨)سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص١٠٤.

(٤٩) التصوير الشعري، ص٩٤.

(٥٠) أسرار البلاغة، ص٣٤ وما بعدها؛ دلائل الإعجاز، ص٣٥٤.

(٥١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، (ط بولاق)، ج١، ص١٣٢.

(٥٢) فن الاستعارة، ص٣٥.

(٥٣) أسرار البلاغة، ص ص٣٥ ـ ٣٦.

(٥٤) دلائل الإعجاز، ص٣٥٥.

(٥٥) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، طبعه لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٧٣، ص٣٧.

(٥٦) حامد عبدالقادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩، ص ص٤٣ ـ ٤٤؛ وانظر: فن الاستعارة، ص ص٣٨ ـ ٣٩.

(٥٧) كثير عزة، ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١، ص١٨٨؛ تحليل الخطاب الشعري، ص٨٦.

(٥٨) أبو تمام، ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ج٤، ص٣٤.

(٥٩) انظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ص٩٩؛ شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٠٩؛ فنون بلاغية، ص ص١٤٢ ـ ١٤٣.

(٦٠) البقرة، ١٦.

(٦١) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)، ج١، ص ص١٩٠ ـ ١٩٣؛ وانظر: محمد أبو موسى، التصوير البياني، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص٣٠٤ ـ ٣٠٥.

(٦٢) مريم، ٤.

(٦٣) الكشاف، ٢/ ٥٠٢ وما بعدها.

(٦٤) زهير بن أبي سلمى، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة ثعلب، أبي العباس أحمد بن يحيى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٣.

(٦٥) أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥٨.

(٦٦) ديوان كثير عزة، ص٢٨٨.

(٦٧) النحل، ١١٢.

(٦٨) Davidson,, Donald, "What Metaphors Mean", in Sheldon Sacks (ed.), On Metaphor, Chicago and London, The Univ. of Chicago Press, 1978, P. 30.

(٦٩) Ibid., P. 30, 41.

(٧٠) Ibid., PP. 35 - 36.

(٧١) Ibid., P. 41.

(٧٢) Ibid., PP. 39 - 41.

(٧٣) Ibid., P. 29.

(٧٤) Black, Max, "How Metaphors Work: A reply to Donald Davidson,". in Sheldon Sacks (ed.), On Metaphor, P.190

(٧٥) OP. Cit., P. 31.

(٧٦) OP. Cit. P. 191;

بلاك، الاستعارة، ص١٣٨؛ وانظر:

Models and Metaphor, P. 43.

(٧٧) OP. Cit., P. 331, PP.187- 188.

(٧٨) بلاك، الاستعارة، ص١٣٨؛ تحليل الخطاب الشعري، ص٨٤.

(٧٩) Beyond the Letter, P. 107ff.

هوامش الفصل الخامس

(١) A Grammar of Metaphor, PP. 26ff.; The Meaning of Meaning, P. 11ff.; The Philosophy of Rhetoric, P. 89 ff.; The Interaction of Words, PP. 56ff.; Beyond the Letter, P. 118

(٢) A Grammar of Metaphor, PP. 27 - 28;

وانظر حول البيئات الكلامية:

Language and Reality ; An Anatomy of Criticism, PP. 125, 334; Analysis of Metaphor in the Light of W. M Urban's Theoris, PP. 86 ff.

(٣) A Grammar of Metaphor, P. 28.

(٤) Ibid., P. 29.

(٥) Ibid., P. 30.

(٦) انظر: Ushenko, A., "Metaphor", P. 421ff.; Elements of Rhetoric, P. 280; Henle, P., "Metaphor", P. 174; Words & Things, PP. 140 - 141; The Language Poets Use, PP. 40 -50.

(٧) A Grammar of Metaphor , PP. 39 - 40.

(٨) Ibid., P. 41.

(٩) Ibid., PP. 42 - 43.

(١٠) Ibid. ,P. 50.

(١١) Ibid., P. 55.

(١٢) Ibid., P. 56.

(١٣) Ibid., P. 57.

(١٤) Ibid., P. 58.

(١٥) أسرار البلاغة، ص ص ٣٤ ـ ٣٥؛ وانظر البيت في شرح ديوان لبيد بن ربيعة، ص٣١٥.

(١٦) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ج١، ص٩٨.

(١٧) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج١٣، ص١٨.

(١٨) النابغة الذبياني، ديوان النابغة، ط بيروت، ١٩٦٣، ص٩؛ كتاب البديع، ص٨.

(١٩) فن الاستعارة، ص ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٠) أسرار البلاغة، ص ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢١) الشريف الرضي، ديوان الشريف الرضي، دار صادر، بيروت، المجلد الأول، ص٥٣٠.

(٢٢) مسكين الدارمي، ديوان مسكين الدارمي، جمعه وحققه عبدالله الجبور وخليل إبراهيم العطية، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٧٠، ص ص ٥١ ـ ٥٢.

(٢٣) علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية، ط٢، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢٤) هود، ٨٠.

(٢٥) إبراهيم، ٤٦.

(٢٦) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، ٢١٣/١.

(٢٧) الأنفال، ٧.

(٢٨) فصلت، ٥١.

(٢٩) المائدة، ١١٤.

(٣٠) الأعراف، ٤٤، ٤٥.

(٣١) الأحزاب، ٤٥، ٤٦.

(٣٢) الزخرف، ١ ـ ٤.

(٣٣) النكت في إعجاز القرآن، ص ص٨٧ ـ ٩٤؛ وانظر: البيان في ضوء أساليب القرآن، ص ص ١٧٩ ـ ١٩٨.

(٣٤) انظر: كتاب البديع، ص٢ وما بعدها؛ تأويل مشكل القرآن، ص ص ١٣٥ ـ ١٣٦؛ رغبة الآمل من كتاب الكامل، ٣/ ١٤٥، ١٤٦؛ قواعد الشعر، ص٥٧؛ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ٤٠٣/١؛ الرسالة الموضحة، ص٦٩؛ الوساطة، ص ص ٤٠ ـ ٤١.

(٣٥) انظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦م، ص٨٨.

(٣٦) ديوان سميح القاسم، ص١٠٤.

(٣٧) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٩.

(٣٨) نزار قباني، إفادة في محكمة الشعر، ط١، بيروت، ١٩٦٩، (قصيدة مطولة)، ص٢٠.

(٣٩) نزار قباني، يوميات امرأة لامبالية، ط٢، بيروت، ١٩٦٩، (قصيدة مطولة)، ص ص ١١٥ ـ ١١٦.

(٤٠) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٩.

(٤١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٨، ص٨١.

(٤٢) المرجع نفسه، ص٨٢.

(٤٣) المرجع نفسه.

(٤٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، دار مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٢، ص٤٨٣.

(٤٥) حول موضوع الاستعارة بالصفة او النعت انظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٧ وما بعدها.

(٤٦) A Grammar of Metaphor, PP. 146 - 147.

(٤٧) Ibid., PP. 148 - 149.

(٤٨) Ibid., PP. 149 - 150.

(٤٩) Ibid., P. 155.

(٥٠) Ibid., PP. 161 - 163.

(٥١) Ibid., PP. 165 - 167.

(٥٢) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص٨٧.

(٥٣) المرجع نفسه، ص٨٧.

(٥٤) لمزيد من التفصيل انظر: المرجع نفسه، ص٨٧.

(٥٥) مريم، ٤.

(٥٦) دلائل الإعجاز، ص٨١.

(٥٧) القمر، ١٢.

(٥٨) دلائل الإعجاز، ص٨٠.

(٥٩) المصدر نفسه، ص٨١.

(٦٠) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٦١) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٦٢) A Grammar of Metaphor, PP. 42 - 43.

(٦٣) Ibid., P. 175.

(٦٤) Ibid., PP. 178 - 180.

(٦٥) Ibid., P. 186.

(٦٦) Ibid., P. 185.

(٦٧) إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة في الشعر، المجلد الأول، جمعه وقدم له وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٣٢؛ وانظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٦٨) سعيد عقل، رندلي، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٧١، ص١١.

(٦٩) ميخائيل نعيمه، النور والديجور، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٧٩، ص١٥٨.

(٧٠) مفتاح العلوم، ص١٨٠.

(٧١) طه، ٧١.

(٧٢) الأشمـوني، شرح الأشموني على ألفـية بن مالك، تحقـيق محمد مـحيي الدين عبدالحميد، مطبـعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٤٤، ج٣، ص٢٦١.

(٧٣) البيان في ضوء أساليب القرآن، ص ص ١٧٩ ـ ١٨٠.

(٧٤) التوبة، ٦٠.

(٧٥) انظر: فن الاستعارة، ص٥٢ وما بعدها.

(٧٦) القصص، ٨ ـ ٩.

(٧٧) الكشاف عن حقائق التنزيل ووجوه الأقاويل في وجوه التأويل، ٣/ ١٦٦ـ١٦٧.

(٧٨) القلم، ٤.

(٧٩) فن الاستعارة، ص٥٣؛ وانظر: علم البيان في الدراسات البلاغية، ص١٩٨.

(٨٠) A Grammar of Metaphor , P. 69.

(٨١) Ibid., P. 70.

(٨٢) Ibid., P. 72.

(٨٣) Ibid., P. 73.

(٨٤) Ibid., P. 70.

(٨٥) ص، ٥٥.

(٨٦) الطراز، ١/ ٢٥٤.

(٨٧) انظر:

Lakoff, G., Johnson, M., Metaphors We Live By, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1980.

هوامش الفصل السادس

(١) انظر: فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي وعبدالسلام القفاش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ١٦ - ١٧؛ فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، ط٢، دار المعارف، القاهرة،١٩٦٩.

(٢) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ج١، ص٢٥٨؛ سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (أصوله وقضاياه)، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨١، ص٣١.

(٣) انظر: Freud, S., The Question of Lay Analysis, London, Hogarth Press Ltd., 1953, Vol. 20; Nash, Harvey, Frued & Metaphor, Archives of General Psychiatry, 1962, Vol. 7, PP. 25-29.

(٤) انظر: Freud, S., Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria, In E .Jones (ed.), Collected Papers, New York, Basic Books, 1959, Vol. 3, P. 58ff.; Anderson, C.C., The Psychology of the Metaphor, The Journal of Genetic Psychology, 1964, Vol. 105, P. 55

(٥) انظر: Sharpe, E. F., Collected Papers on Psycho- Analysis, London, Hogarth, 1950, P. 156; The Psychology of the Metaphor, P.55f.

(٦) انظر: Bilow, R.M., Metaphor: A Review of the Psychological Literature, Psychological Bulletin, 1977, Vol. 84, No. 1, P. 86f.

(٧) انظر: Berlyne, D. E., Conflict, Curiosity & Arousal, New York, McGraw Hill, 1960, PP. 83 - 86, 198ff.; The Psychology of The Metaphor, P. 59f.

(٨) انظر: Bruner, J.S., On Perceptual Readiness. Psycol. Rev., 1957, Vol. 64, P. 123; The Psychology of the Metaphor, P. 60ff.

(٩) انظر: The Psychology of The Metaphor, P. 62.

(١٠) انظر: Osgood, C.E., Method & Theory in Experimental Psychology, London, Oxford Univ. Press, 1953, P. 644.

(١١) انظر: The Psychology of The Metaphor, P. 64.

(١٢) انظر: Skinner, B., Verbal Behavior, New York, Appleton Century Crofts, 1957, P. 92f; Metaphor: A Review of the Psychological Literature, P. 84.

(١٣) انظر: Words & Things, P. 149.

(١٤) انظر: Metaphor: A Review of the Psychological Literature, PP. 84 - 85.

(١٥) انظر: Ibid., P. 85.

(١٦) انظر: Ibid., P. 85.

(١٧) انظر: Beyond the Letter, P. 87ff.; Beardsly, Monroe, C., Aesthetics, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, P. 135.

ولمزيد من التفصيل انظر:

Andrew, Ortony (ed.), Metaphor & Thought, PP. 150-250.

(١٨) انظر: 18- Ullman, S., Semantic Universals, In Greenbery, J., (ed.), Univesals of Language (2nd ed.), Cambridge, Mass., M. I. T. Press, 1966, P.222; Metaphor: A Review of the Psychological Literature, P. 83f.

(١٩) انظر: Verbal Behavior, P. 98.

(٢٠) ريتشاردز، العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية (د.ت.)، ص٧١؛ عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط١، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٠، ص ص ٢٤١ ـ ٢٤٢.

وانظر:

Rudolf Carnap, Semiotic, Dictionay of Philosophy, Dagobert Runes, (ed.), Ames, Lowa, Littlefield, Adams & Co. 1958, PP. 288 - 289.

(٢١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٢م، ج١، ص١٣٧.

(٢٢) انظر: العلم والشعر، ص١٥ وما بعدها؛ تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة شكري عياد، سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٧؛ كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٧٤، ص ص ٩٤ ـ ٩٥؛ رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٣١٨؛ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، در الفكر العربي، مصر، ١٩٧٨، ص١٣٤؛ التصوير الشعري، ص ص ١٠٨ ـ ١٠٩؛ محسن أطيمش،

دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٢٥٠.

(٢٣) لاسل آبر كرمبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦، ص ص ٣٧ - ٣٨.

(٢٤) جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة عبدالوهاب المسيري، مجلة المجلة، ١٩٧١، ص٤٣؛ فن الاستعارة، ص٣٥٣.

(٢٥) محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٣٤ وما بعدها؛ المؤلف نفسه، نظرية عبدالقاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص٥٧ وما بعدها.

وحول إشارة الجرجاني للبعد النفسي في الصورة البيانية، ودراسته لها، وتطبيقاته عليها باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي للفرد، وتفاعلاتها الغنية، انظر: كما أبو ديب، الفاعلية النفسية والفاعلية المعنوية للصورة، مواقف، بيروت، العدد ٢٧، ١٩٧٤، ص١٦ وما بعدها.

(٢٦) ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٧٦.

(٢٧) الحطيئة، ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري، تحقيق نهمان أمين طه، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨، ص٢٠٨.

(٢٨) فن الاستعارة، ص٤٧٢.

(٢٩) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الحلبي وإقبال، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧، ص١٣٢.

(٣٠) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، ص١٥٨.

(٣١) انظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٣٧ وما بعدها؛ مجيد عبدالحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص٢٢٢.

(٣٢) سر الفصاحة، ص١٣٧؛ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص٢٢٣.

(٣٣) ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤، ص٢٣٠.

(٣٤) ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ص٦٢١ ـ ٦١٣.

(٣٥) عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢، ص ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٣٦) انظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩، ص٢٣٦؛ محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢١؛

Day, Lewis, The Poetic Image, London: Janathan Cape, 1968, P. 40.

(٣٧) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ٦٦ ـ ٦٧.

(٣٨) الصورة والبناء الشعري، ص١٢٢؛ التصوير الشعري، ص١٠٣ وما بعدها.

(٣٩) دور الكلمة في اللغة، ص١٥٧.

(٤٠) شفيع السيد، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شركة دار الصفا للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢، ص٩٢.

(٤١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤، ص١٣٦.

(٤٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص٧٤ ـ ٧٦.

(٤٣) عاطف جودة نصر، الخيال: مقوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص ١٥ ـ ١٦؛ وانظر تحليل هذه الأبيات أيضاً: الصورة الأدبية، ص٩٥ وما بعدها.

(٤٤) الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٠٨.

(٤٥) المصدر نفسه، ص٢٠٣.

(٤٦) تلخيص الخطابة، ص ص٥٥٣ ـ ٥٥٤؛ وانظر مناقشة هذه الآراء: إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٢٣ وما بعدها.

(٤٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، ١٩٦٦، ص٧١؛ وانظر: الأسس النفسية للبلاغة العربية، ص١٥٩ وما بعدها؛ التفسير النفسي للأدب، ص٦٤ وما بعدها.

(٤٨) أسرار البلاغة، ص١٣٠.

(٤٩) الأسس النفسية للبلاغة العربية، ص١٦٥.

(٥٠) العقّاد، ابن الرومي، دار الهلال، ١٩٦٩، ص٨٩.

(٥١) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط١، بيروت، ١٩٧١، ص١٧٠.

(٥٢) انظر مثلاً: الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩.

(٥٣) التكوير، ١٨.

(٥٤) النكت في إعجاز القرآن، ص٨٣.

(٥٥) الأعراف، ١٥٤.

(٥٦) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، ١٩٥٢، ص٢٧٢.

(٥٧) أسرار البلاغة، ص١٣٧.

(٥٨) المصدر نفسه، ص١١٢.

(٥٩) المصدر نفسه، ص١١٥.

(٦٠) فصلت، ١١.

(٦١) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩، جـ١، ص٣٦٣.

(٦٢) التصوير الشعري، ص١١٣.

(٦٣) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص١٤٠.

(٦٤) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣، ص١٨ وما بعدها؛ دراسات في علم النفس الأدبي، ص ص٤٤ ـ ٤٥.

(٦٥) إبراهيم عبدالقادر المازني، حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٦، ص٢٠٢.

(٦٦) الخيال الشعري عند العربي، ص ص ١٨ ـ ١٩.

(٦٧) إبراهيم ناجي، وراء الغمام، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٠.

(٦٨) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ص٧٢ ـ ٧٣.

(٦٩) الأسس النفسية للبلاغة العربية، ص١٧٧.

(٧٠) انظر: مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ص٨٠؛ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، ص٤١٩؛ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ص٥٣.

(٧١) مبادىء النقد الأدبي، ص٣١٢.

(٧٢) انظر: Wimsatt, W.K. & Brooks, C., Literary Criticism; A Short History, New York, 1957, P. 390ff.; Richards, I. A., Coleridge on Imagination, London, 1955, P. 57f.

كولريدج، سيرة ذاتية (النظرية الرومانتيكية في الشعر)، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١، ص٢٥١؛ ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص١٦٥؛ النقد الأدبي الحديث، ص٤٢٠؛ عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤، ص١٩٧٧ وما بعدها.

(٧٣) الخيال: مفهوماته ووظائفه، ص٤٢.

(٧٤) انظر: مبادىء النقد الأدبي، ص ص ٣٠٩ ـ ٣١١؛ آرنست كاسيرر، مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦١، ص ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣؛ الخيال: مفهوماته ووظائفه، ص ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨.

(٧٥) انظر:

Murgan, C., "Creative Imagination", in English Critical Essays, London, Oxford Univ. Press, 1958,, P. 64; Langer, S., Problems of Art, London, 1957, P. 5ff.; Long Fur, E., Imagination, George Allen & Unwin, 1961, P. 91.

كولنجوود، مبادىء الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص٢٥١؛ الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٨٣ وما بعدها.

(٧٦) العلم والشعر، ص١٠١؛ مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، ١٩٦٥، ص ص١٠٥ ـ ١٠٦.

(٧٧) فن الاستعارة، ص٣٠٣، ٣١٢.

(٧٨) عبدالرحمن شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، ط١، جمعه وحققه نقولا يوسف، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص٣٩٨.

(٧٩) لغة الشعر العربي الحديث، ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(٨٠) فن الاستعارة، ص٣١٤.

(٨١) حامد عبدالقادر، ص٤١.

(٨٢) المصدر نفسه، ص ص٤١ ـ ٤٤.

(٨٣) ديوان المفضليات، ص٨٥٥.

(٨٤) انظر:

Murry, M. Countries of the Mind, (Metaphor), London, 1931, Vol.2, P. 2;

اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمه إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦٣، ص ص١١٩ ـ ١٢٠؛ الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٨٨.

(٨٥) سيرة أدبية، ص٥٦.

(٨٦) انظر: Beyond the Letter, P. 88ff.

(٨٧) انظر: هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٧٧؛ سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٥٤، ص٣٣، ٥٦؛ فن الاستعارة، ص٤٥٦.

أهم المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- المصادر والمراجع العربية:

* ابن الأثير، ضياء الدين:

- المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩.

- المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣.

* أحمد، محمد خلف الله:

- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠.

- نظرية عبدالقاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

* إسماعيل، عز الدين:

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢.

- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٧٨.

* الأشموني: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٤٤.

* ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق حنفي شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

* الأصفهاني، أبو الفرج:
ـ الأغاني، ط، بولاق.
ـ الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر.
* أطيمش، محسن: دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
* الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر:
ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.
ـ الموازنة، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩.
* البدري، علي: علم البيان في الداسات البلاغية، ط٢، القاهرة، ١٩٨٤.
* بدوي، مصطفى: كولردج، دار المعارف، القاهرة.
* البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦.
* بلوز، نايف: علم الجمال، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٨٠ ـ ١٩٨١.
* تابط شراً: شعر تابط شراً، تحقيق سلمان القرغوني وجبار تعبان جاسم، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٧٣.
* أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ج١ ـ ٣: ١٩٦٤، ج٤، ١٩٦٥.
* الثعالبي، أبو منصور: فقه اللغة وسر العربية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٧٢.

* ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبدالتواب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦.

* الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٤، بيروت.

* الجرجاني، عبدالقاهر:

- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، وزارة المعارف، استنبول، ١٩٥٤.
- أسرار البلاغة، مراجعة وتصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.
- أسرار البلاغة، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٢.
- دلائل الإعجاز: مراجعة وتصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.

* الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٥.

* الحطيئة: ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري، تحقيق نهمان أمين طه، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨.

* الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩.

* الدارمي، مسكين: ديوان مسكين الدارمي، جمعه وحققه عبدالله الجبور وخليل إبراهيم العطية، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٧٠.

* الداية، فايز: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

* درويش، محمود: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.

* دهمان، أحمد: الصورة البلاغية عند عبدالقاهرة الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦.

* أبو ديب، كمال: الفاعلية النفسية والفاعلية المعنوية للصورة، مواقف، بيروت، ع٢٧، ١٩٧٤.

* الذبياني، النابغة: ديوان النابغة، ط بيروت، ١٩٦٣.

* ابن ذريل، عدنان:

- اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

* الرازي، فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥.

* الرباعي، عبدالقادر:

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط١، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٠.
- الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤.

* ابن رشد: أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد:

- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧.
- تلخيص الخطابة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ١٩٥٩.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

* أبو الرضا، سعد: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (أصوله وقضاياه)، مكتبة المعارف، الرياض، ١٩٨١م.

* الرضي: الشريف: ديوان الشريف الرضي، دار صادر، بيروت.

* الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، رسالة منشورة ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

* الروبي، إلفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

* زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة ١٩٧٨.

* زكريا، ميشال: الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

* الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

* زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة ثعلب، أبي العباس أحمد بن يحيى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

* زوين، علي: منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

* سلامة، إبراهيم: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.

* السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
* سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤.
* السياب، بدر شاكر: شناشيل ابنه الحلبي وإقبال، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧.
* السيد، شفيع: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شركة دار الصفا للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢.
* ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله:
- الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٤.
- فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
* الشابي، أبو القاسم: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣.
* أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، المجلد الأول، جمعه وقدم له وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، بيروت، ١٩٨٥.
* شريم، جوزيف ميشال:
- دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للداسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.
- منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.

* شكري، عبدالرحمن: ديوان عبدالرحمن شكري، ط١، جمعه وحققه نقولا يوسف، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠.

* شيخون، محمود السيد: الاستعارة، نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٧.

* الصاوي، أحمد عبدالسيد:

- فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د.ت).

- مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩.

* صفوان، مصطفى: الجديد في علوم البلاغة، مجلة فصول، الجزء الأول، ع٣، مجلد ٤، ١٩٨٤.

* الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٧٣.

* الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد: ديوان المفضليات، عني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، طبع بمطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠.

* ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.

* الطفيل الغنوي: ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨.

* عباس، إحسان:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط١، بيروت، ١٩٧١.

- فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩.

* عبدالقادر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩.

* عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

* أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٥.

* العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، ١٩٥٢، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١.

* العشماوي، محمد زكي:

- قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الكاتب العربي، ١٩٧٥.

- قضايا النقد الأدبي المعاصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٥.

* عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.

* العقاد، ابن الرومي، دار الهلال، ١٩٦٩.

* عقل، سعيد: رندلي، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٧١.

* العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، مطبعة المقتطف بمصر، ١٩١٤.

* عياد، شكري: اللغة والإبداع (مبادىء علم الأسلوب العربي)، ط١، انترناشونال برس، القاهرة، ١٩٨٨.

* عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩.

* الفارابي، محمد بن محمد: الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩.

* ابن فارس، أبو الحسن: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويحي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.

* فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.

* القاسم، سميح: ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

* قاسم، عدنان حسين: التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ١٩٨٠.

* القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦.

* قباني، نزار: إفادة في محكمة الشعر، ط١، بيروت، ١٩٦٩، (قصيدة مطولة).

* قباني، نزار: يوميات امرأة لا مبالية، ط٢، بيروت، ١٩٦٩، (قصيدة مطولة).

* ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٨١.

* قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨.

* القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس ١٩٦٦.

* القرمادي، صالح: دراسة في الحقلين الدلالين (عين) العربية و "oile" الفرنسية، اللسانيات في خدمة اللغة العربية (سلسلة اللسانيات)، عدده،

الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٨٣.

* قطب، سيد: النقد الأدبي، أصوله ومناهجة، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٥٤.

* كثير عزة: ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

* لاشين، عبدالفتاح: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

* لبيد بن ربيعة: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.

* المازني، إبراهيم عبدالقادر: حصادر الهشيم، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٦.

* المثقب العبدي: ديوان شعر المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١.

* المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

* المرصفي، سيد بن علي: رغبة الآمل من كتاب الكامل، دار البيان، بغداد، ١٩٦٩.

* المطلبي، عبدالجبار: مواقف في الأدب والنقد، منشورات دار الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.

* مطلوب، أحمد، والبصير، كامل: البلاغة والتطبيق، ط١، ١٩٨٢.

* مطلوب، أحمد:

- فنون بلاغية، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٧٥.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣.
* ابن المعتز، عبدالله: كتاب البديع، نشره أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢.
* مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
* أبو موسى، محمد: التصوير البياني، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠.
* ناجي، إبراهيم: وراء الغمام، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
* ناجي، مجيد عبدالحميد: الأسس النفسية لأساليب البلاغية العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.
* ناصف، مصطفى:
- الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
- مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، ١٩٦٥.
- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
* نصر، عاطف جودة: الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
* نظمي، محمد عزيز: الإبداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٥.
* نعيمة، ميخائيل: النور والديجور، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٧٩.
* هلال، محمد غنيمي:
- الرومانتيكية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

ـ النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب، ط٣، القاهرة، ١٩٦٢/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٥.

* الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر.

* اليازجي، ناصيف: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤.

* اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة، دمشق.

المصادر والمراجع المترجمة:

* آبر كرمبي، لاسل: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦.

* أرسطو طاليس:

- الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية.

- فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

* أولمان، ستيفن: دور الكلمة في الغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٧٥.

* بلاك، ماكس: الاستعارة، ترجمة (بتصرف) ديزيرة سقال، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٣٠، ١٩٨٤.

* درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦٣.

* ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

* ريتشاردز:

- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، (د.ت).

- مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٣.

* رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢.

* فرديناند، دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

* فرويد:

- تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.

- الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي وعبدالسلام القفاش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

* كاسيرر، آرنست: مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦١.

* كروتشة: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدوربي، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٧٤.

* كولريدج: سيرة ذاتية (النظرية الرومانتيكية في الشعر)، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١.

* كولنجوود: مبادىء الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت.

* كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

* لاينز، جون: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

* مدلتون مري، جون: الاستعارة، ترجمة عبدالوهاب المسيري، مجلة المجلة، ١٩٧١.

* مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضرا الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.

* مورجان، تشارلس: الكاتب وعالمه، ترجمة شكري عياد، سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٤.

* هاملتون: الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

* هايمن، ستانلي: النقد الأدبي الحديث ومدارسه الحديثه، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨ ـ ١٩٦٠.

* هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

* ويمزات، وليام، وبروكس، كلينث: النقد الأدبي (تاريخ موجز)، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٣.

المصادر والمراجع الأجنبية:

* Abu Deeb, k., "Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery.", Warminster, 1979.
* Anderson, C.C., "The Psychology of Metaphor.", The Journal of Genetic Psychology, 1964.
* Aristotle, "Aristotle's Poetics & Rhetoric (Including Demetrius On Style & Longinus On the Sublime)", Dent, J.(ed.), J.M.&Sons Ltd., London, 1955.
*Aristotle , "The Basic Works of Aristotle.", Richard Mekeon(ed.), Random House, 1941.
* Bain, Alexander, "English Composition and Rhetoric.", London, 1887.
*Baldwin, J.M., "Dictionary of Philosophy and Psychology.", Vol.1, New York, 1960.
* Barfield, Owen, "Poetic Diction and legal Fiction.", in Essays Presented to Charles Williams, Oxford, 1947.
*Beardsley, Monroe C., "Aesthetics.", New York: Harcourt, Brace & World, 1958.
* Berlyne, D.E., "Conflict, Curiosity & Arousal.", New York, Mc Graw Hill, 1960.
* Billow, R.M., "Metaphor: A Review of the Psychological Literature.", Psychological Bulletin, 1977.
* Bilsky, M. "I.A., Richards' Theory of Metaphor", Modern Philosophy. 50,1952.
* Black, Max, "How Metaphors Work: A reply to Donald Davidson." in Sheldon Sacks(ed.), On Metaphor, Chicago and London, The Univ. of Chicago Press. 1978.
---- " Metaphor", in Johnson, M.L. (ed.), Philosophical Perspectives on Metaphor, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press,1981.
--- "Models and Metaphor.", Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1962.
--- "More About Metaphor", in Ortony, A.(ed.), Metaphor and Thought, Cambridge and London, Cambridge Univ. Press, 1979.

* Brooke-Rose, Christine, "A Grammar of Metaphor.", Secker & Warburg, London, 1958.
* Brown, R., "Words and Things.", New York, London:, 1958.
* Bruner, J.S., "On Perceptual Readiness.", Psychological Review, 1957.
* Buchanan, S., "Poetry and Mathematics.", New York: J.B. Lippincott Company, 1962.
* Cantor, Paul, "Friedrich Nietzsche, The Use and Abuse of Metaphor.", in David S.(ed.), Metaphor: Problems and Perspectives, Sussex, The Harvester Press, New Jersey, Humanities Press, 1982.
* Carnap, R., "Semiotic, Dictionary of Psychology.", Dagobert Runes, (ed.), Ames, Lowa, Littlefield, Adams & Co., 1958.
* Cohen, Jonathan, " The Semantics of Metaphor." in Metaphor and Thought, Andrew Ortony(ed.), Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1986.
* Cormac, Earl R., "A Cognitive Theory of Metaphor", The Mit Press, Cambridge, Mass., London, 1988.
* Daiches, D., "Critical Approaches to Literature.", London, 1956.
* Davidson, Donald, " What Metaphors Mean.", in Sheldon sacks(ed.), On Metaphor, Chicago and London, The Unive. of Chicago Press, 1978.
* Day, L., "The poetic Image.", London, Janathan Cape, 1968.
* Empson, W., "The Structure of Complex Words.", London, Chatto and Windus, 1964.
* Foss, M., "Symbol and Metaphor in Human Experience.", Princeton, Princeton University Press, 1949.
* Freud, S., " The Question of Lay analysis.", London, Hogarth Press Ltd., 1953, Vol. 20, Harvey Nash, Freud and Metaphor, Archives of General Psychiatry, 1962.

  --- "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria.", in E, Jones (ed.), Collected Papers, New York, Basic Books, Vol. 3,1959.
* Hawkes, T., "Metaphor." (The Critical Idiom), John D. Jump, Cox and Wyman Ltd., Fakenham, Norfolk, 1972.

* Heinrichs, W., "The Hand of The Northwind.", Opinions on Metaphor and the Early Meaning of Istiara in Arabic Poetry, Kommissionsverlag Franz Steiner Gmbh,, Wiesbaden, 1977.
* Henle, P. "Metaphor", in Henle P., (ed.), Language, Thought, and Culture, Mitchigan, 1965.
* Jakobson, Roman & Halle, Morris, "Fundamentals of Language.", Mouton, The Hague, Paris, 1975.
* Lakoff, George & Johnson M., "Metaphors We Live by.", The University Of Chicago And London, Chicago & London, 1980.
* Langer, S., "Problems of Art, London, 1957.
* Leech, G.N., " A linguistic Guide to English Poetry.", William Clowes (Beccles) Ltd., Beccles & London, 1980.
* Levi-Straus, Claude, "The Savage Mind.",(English Translation), London, 1966.
* Levin, S. The Semantics of Metaphor,, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1977.
* Levinson, Stephen C., "Pragmatic.", Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1985.
* Long Fur, E., "Imagination.", George Allen & Unwin, 1961.
* Margolis, J., "Notes on the Logic of Simile, Metaphor & Analogy.", American Speech, Vol. XXXII, 1957.
* Miall, D., "Metaphor: Problems and Perspectives.", Sussex, The Harvester Press, 1982.
* Moore, F.C.T., "On Taking Metaphor Literally.", in Metaphor: Problems and Perspectives, Davids Miall (ed.), The Harvester Press Ltd, London, 1982.
* Murgan, C., "Creative Imagination.", in English Critical Essays, London, Oxford Univ. Press, 1958.
* Murry, M., "Countries of the Mind.", Metaphor, London, 1931.
* Nash, Harvey, "Freud and Metaphor.", Archives of General Psychiatry, 1962.
* Nida, Eugene, "Componentional Analysis of Meaning.", Paris, 1975.

* Northrob, Frye, "An Anatomy of Criticism.", Princetion, Princeton University Press, 1957.
* Nowottny, W., "The language Poets Use, London, 1965.
* Ogden, C.k., and Richards, I.A., "The Meaning of Meaning."New York: Harcourt, Brace and Company, 1947, London, Routledge of Kegan Paul Ltd., 1969.
* Ortony, A,. (ed.), "Metaphor and Thought.", Cambridge University Press, Reprinted, 1986.
* Osgood, C.E., "Method & Theory in Experimental Psychology.", London, Oxford University Press, 1953.

--- "Metaphor and Thought", Andrew Ortony (ed.), Cambridge University Press, 1986.
* Palmer, F.R., "Semantics.", Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1977.
* Read, H., "English Prose Style." London , Bell G.& Sons, 1956.
* Richards, I.A.,
  - --- " Interpretation in Teaching," London, Routledge and Kegan Paul. 1938.
  - --- " The Interaction of Words." The language of Poetry, Allan Tate (ed.), Princeton Univ. Press, 1942.
  - --- " Coleridge on Imagination.", London, 1955.
  - --- "The Philosophy of Rhetoric." Oxford Univ .Press, London, Oxford, New York, 1971.
* Ricoeur, Paul, " The Rule of Metaphor.", Translated into English by Robert Czerny etal. Toronto and Buffalo, Univ. Of Toronto Press, 1977.
* Rieser M., "Analysis of the Poetic Simili., Journal of Philosophy, Vol. XXXVII, 1940.
* Satty, Thomas, I., "Exploring the Interface Between Hierachies, Multiple Objective and Fuzzy Sets.", Fuzzy Set System, 1978.
* Scheffler, I., " Beyond the Letter.", London, Boston & Henly: Routledge & Kegan Paul, 1979.

* Searle, J.R., "Expression and Meaning.", Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Univ. Press,Cambridge, London, New York, 1979.
* Shank, R.C. & Abdson, R,p., "Scripts, Plans, Goals, and Understanding.", Hillsdale, N.J. Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
* Sharpe, E.F., "Collected Papers on Psycho-Analysis.", London, Hogarth, 1950.
* Shibles, Warren A., "Analysis of Metaphor in the light of W.M. Urban's Theories.", Mouton & Co.,Paris, 1971.
* Skinner B., "Verbal Behavior.", New York, Appleton Century Crofts, 1957.
* Stebbing, S.L., " A Modern Introduction to Logic.", Methuen & Co., Ltd., London, 1936.
* Ullman, S., "Semantic Universals.", in Greenberry J.,(ed.), Universals of Language (2nd edition), Cambridge Mass. M.I.T. Press, 1966.

  --- " Semantics: An Introduction to the Science of Meaning.", Basil Semantics & Blackwell, Oxford, 1972.
* Ushenko, A., " Metaphor", Thought, Vol. XXX, 1965.
* Waismann, Friedrich, " Language strata.", Language and Logic, Vol. II, Antony Flew (ed.), Blackwell.
* Whately, R., "Elements of Rhetoric.", New Yord, Harper and Bros, 1953.
* Wheel Wright, Philip, The Burning Fountain, Blomington, Indiana Univ. Press, 1955.
* Wilburt U., "Language and Reality.", London, George Allen and Unwin, Ltd., 1939.
* Wimsatt, W,k., & Brooks C., "Literary Criticism: A Short History", New York, 1957.
* Zadeh, L.A., "Fuzzy Sets." Information and Control 8, 1965.
* --- " Quantitative Fuzzy Semantics.", Information Science 3,1971.



الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث

الأهلية
للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمان / وسط البلد
خلف مطعم القدس / ص.ب ٧٧٧٢ - هاتف ٦٣٨٦٨٨
فاكس ٦٥٧٤٤٥ • منشورات في العام ١٩٩٧ م
• الغلاف : زهير أبو شايب .